Teresa

revista de literatura brasileira 4|5

AGRADECIMENTOS CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), Secretaria do Depto. de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH-USP, *Carfax Publishing Company*, Augusto Massi, Célia Euvaldo, David Treece, John Milton, Kristoff Silva, Marcos Antonio de Moraes, Renata Mancini, Sonia Marisa Luchetti.

Teresa é uma publicação do programa de pós-graduação da área de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Ficha catalográfica elaborada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

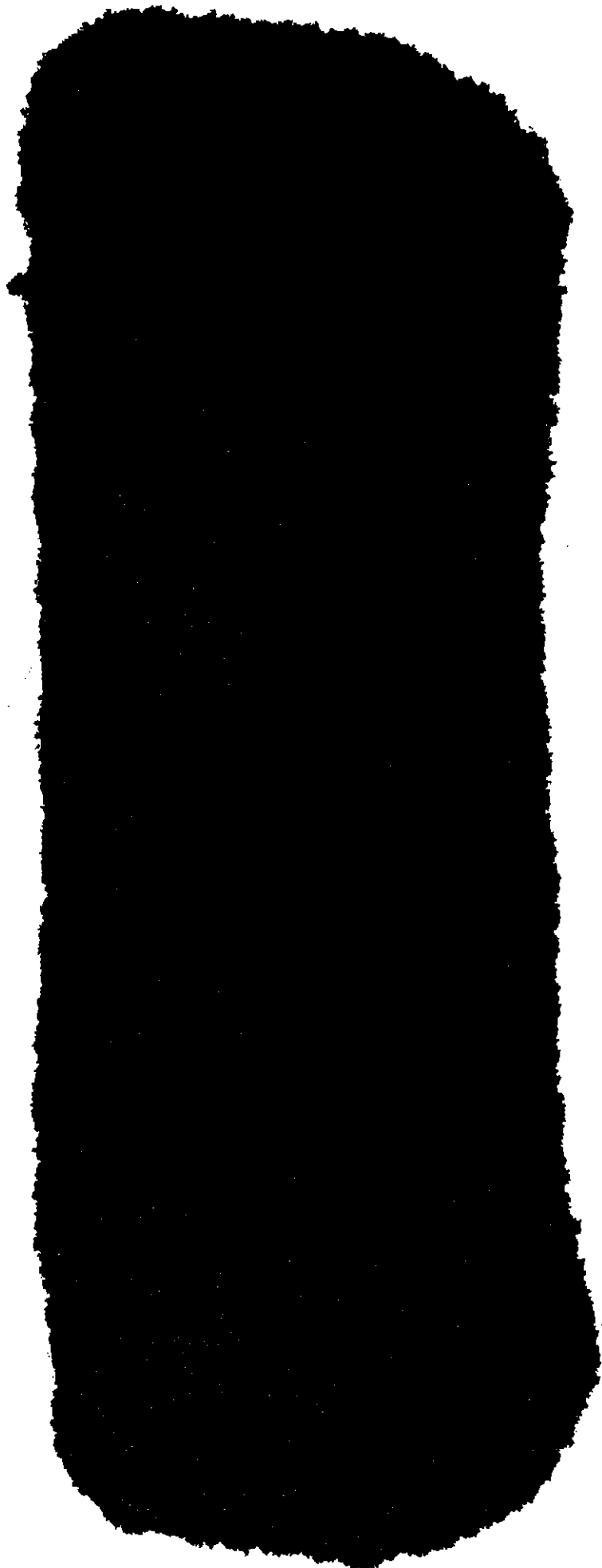
Teresa revista de Literatura Brasileira / área de Literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo — n. 4/5 (2003). São Paulo: Ed. 34, 2003.

ISSN 1517-9737-04/5

1. Literatura Brasileira. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de Literatura Brasileira.

CDD 869.9

---

editora 34

Teresa

revista de literatura brasileira 4|5

LITERATURA E CANÇÃO

[ilustrações de Célia Euvaldo]

A quarta vez "que vi *Teresa*" — para retomar o poema de Manuel Bandeira — já é também a quinta: a revista aparece agora num duplo número temático sobre literatura e música no Brasil. Pela primeira vez optou-se por reunir um conjunto de ensaios, resenhas, poemas e documentos envolvendo um só assunto. No caso, os muitos modos pelos quais a produção literária aponta tantas vezes, entre nós, para a presença da música, e pelos quais a canção tornou-se, no Brasil, uma forma complexa de poesia cantada. Professores e alunos da área de Literatura Brasileira, contando com a participação valiosa de professores e alunos do Departamento de Lingüística, que desenvolvem pesquisas afins e em grande parte complementares, nesse campo, juntamente com pesquisadores de História e Teoria Literária, desta e de outras universidades, e poetas da canção, aqui reunidos, compuseram um volume de textos que oferece um amplo painel de análises, diálogos, testemunhos e discussões sobre o tema, que se recolhe por isso mesmo sob a rubrica de um número duplo: *Teresa* 4-5.

O raiar da música popular urbana e o modo como ela põe em questão a música erudita, objeto de um conto célebre de Machado de Assis, é o tema do ensaio da vez na seção "Página aberta" ("Machado maxixe: o caso Pestana", por José Miguel Wisnik). Respostas explícitas ou implícitas da musicologia de Mário de Andrade ao fenômeno da música industrializada, e a impregnação da poesia de Murilo Mendes pelo samba carioca são temas dos ensaios de Maurício de Carvalho Teixeira e Ulisses Infante. O lugar da canção de Siruiz em *Grande sertão:* veredas é a questão do ensaio de Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. A musicalidade inerente a um poema de Manuel Bandeira é percebida e exposta, original e sucintamente, por Alcides Villaça.

Se esses são alguns dos sinais, nada desprezíveis, do lugar que a música ocupa em obras literárias brasileiras, é incontestável que a canção adquiriu, por sua vez, um estatuto poético que, sem se confundir com a poesia de livro, dialoga com esta e desafia o entendimento de suas propriedades estéticas, bem como a discussão das modalidades e das implicações do extraordinário raio de seu alcance sócio-cultural (que já parecia de algum modo previsto, ironicamente, por Machado de Assis). Alguns exemplos áureos da canção popular brasileira posterior à Bossa Nova — de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Jobim —, são analisados aqui por Ivã Carlos Lopes / Luiz Tatit, Fernando Mesquita e Arthur Nestrovski, em três abordagens que enfrentam, cada uma de modo próprio, os desafios do objeto poético-musical. Traços da poesia do cantador nordestino, envolvendo a poética do desafio em Patativa do Assaré, são estudados por Cláudio Henrique Sales Andrade. E um desenvolvimento teórico da "dialética verbo-música" na canção popular, em diálogo com Mário de Andrade, é realizado por José Roberto do Carmo Jr.

Atestando ainda outra vez, em direções reversas, o recorrente balanceio entre literatura e música popular no Brasil, aparecem aqui as figuras de Chico Buarque como romancista, Caetano Veloso como ensaísta e Tom Zé como escritor. Chico Buarque tem o romance *Estorvo* estudado por Renata Mancini, e o romance *Budapeste* resenhado por um

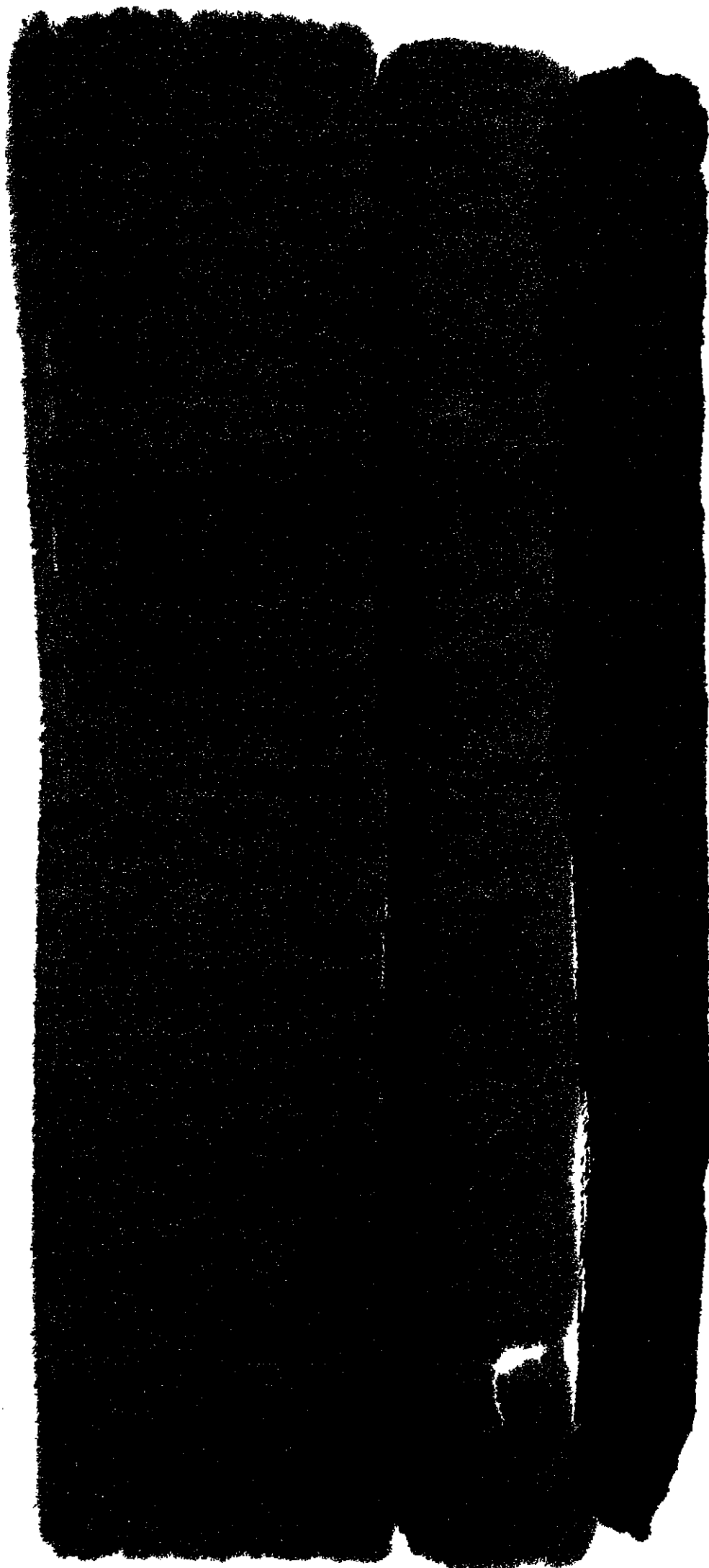
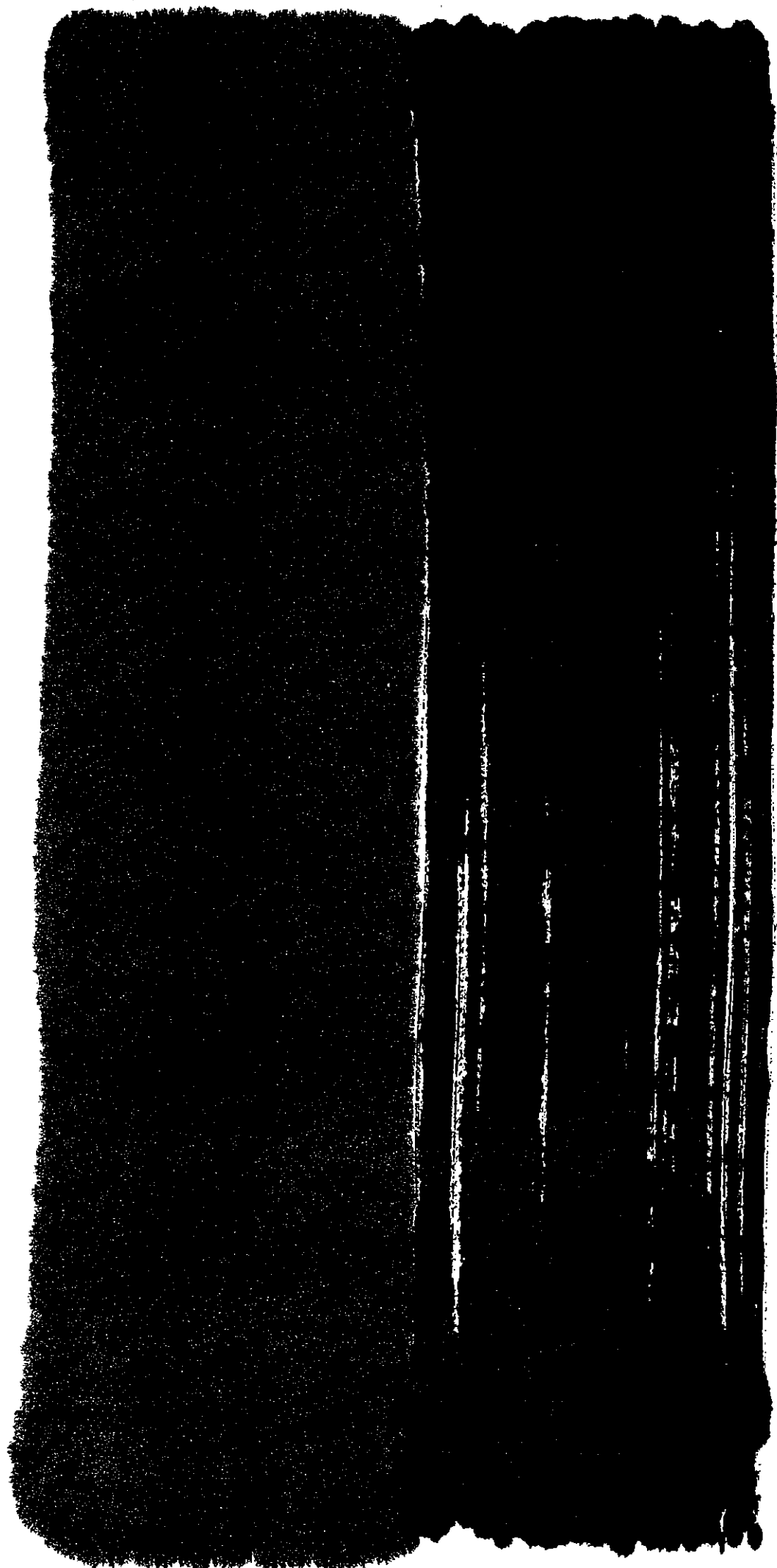
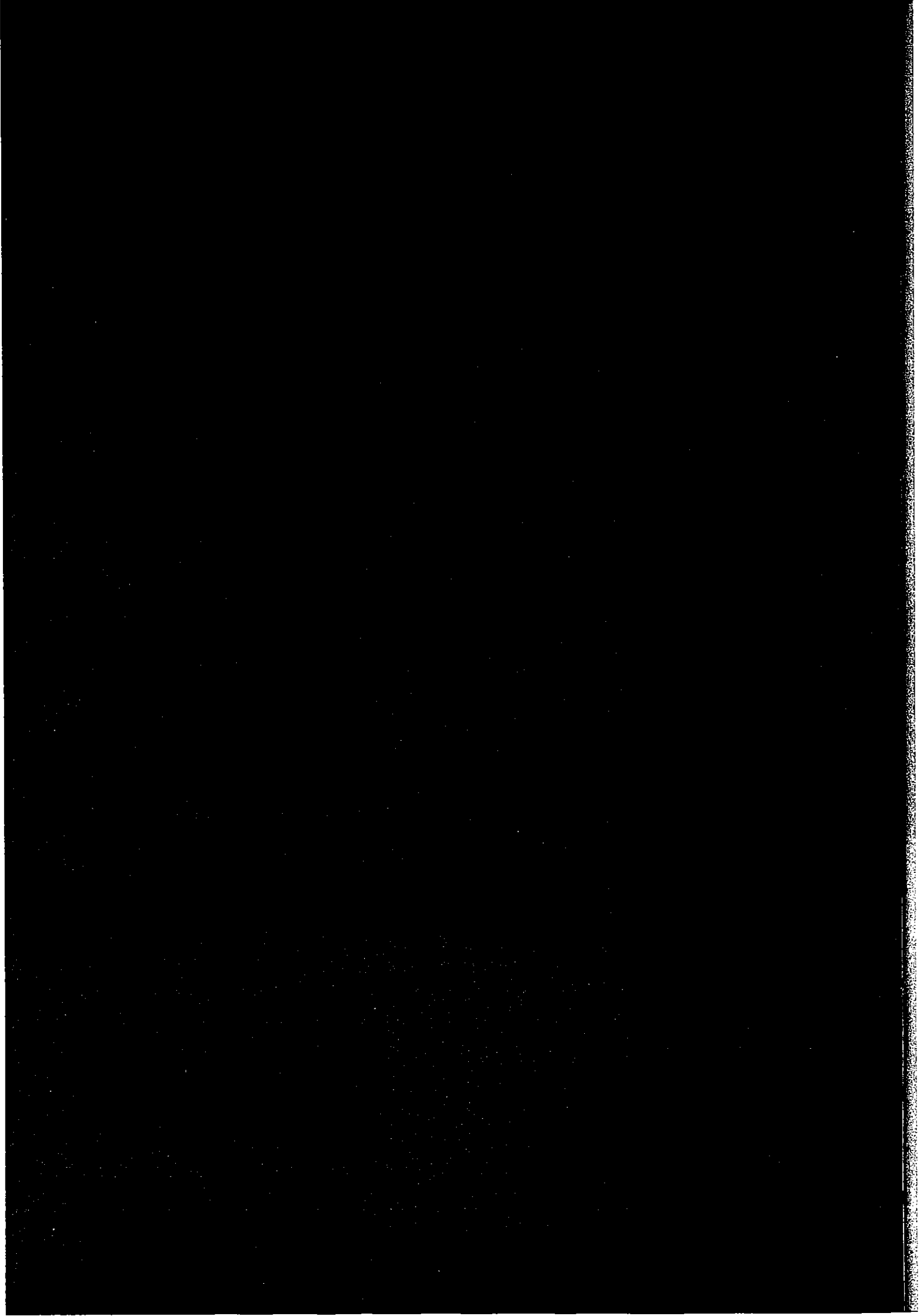
certo Zsoze Mikhail. Tom Zé tem seu livro *Tropicalista lenta luta* resenhado por Daniel Sampaio Augusto. E Caetano Veloso publica na seção "Documento" de *Teresa* o texto integral da conferência proferida no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1993, por ocasião do evento Enciclopédia da Virada do Século/Milênio.

Abrindo um espaço problematizador para fora da tradição cancional que remonta à Bossa Nova (embora tenha escrito um livro-chave sobre João Gilberto), Walter Garcia escreve sobre os Racionais MC'S, enquanto João Camillo Penna discute, numa resenha ensaística, as obras de Hermano Vianna sobre a constituição do samba e sobre o funk carioca. A crítica do lugar estético-ideológico em que se assenta a chamada MPB, implicada de um modo ou de outro nesses textos, comparece como questão na resenha de *Eu não sou cachorro não*, de Paulo César de Araújo, por Marcos Napolitano, em que se discute "o lugar da música 'cafona' na historiografia da cultura brasileira". Algo da mesma questão, embora discutida em outros termos, está no horizonte crítico da ampla avaliação da musicologia da canção popular levada a efeito por David Treece na altura de 1996, focalizando com destaque a obra de Luiz Tatit, em artigo publicado originalmente no *Journal of Latin American Cultural Studies* e traduzido especialmente para o(s) presente(s) número(s).

Vemos então que o estudo das relações entre música e literatura traz consigo um conjunto de problemas de amplo alcance, envolvendo cruzamentos entre popular e erudito na cultura brasileira, entre letra e música na canção, e convocando o arco histórico que envolve o nascimento da música popular urbana, a formação do maxixe e do samba, o núcleo denso formado pela Bossa Nova/Tropicália e as questões novas levantadas pelos desdobramentos, deslocamentos e ultrapassagens deste.

No processo, as obras de alguns autores que são referência obrigatória para o estudo da música popular brasileira são resenhadas e discutidas: além de Luiz Tatit e Hermano Vianna, já citados, José Ramos Tinhorão por Roberto Alves e Zuza Homem de Mello por Joaquim Alves de Aguiar. Indiretamente, Carlos Sandroni comparece como uma referência de peso no ensaio de José Miguel Wisnik. Completando o conjunto, o historiador José Geraldo Vinci de Moraes apresenta um valioso mapeamento comentado das fontes e acervos para a pesquisa de música popular no Brasil.

E como não poderia deixar de ser, os poetas que participam de *Teresa* 4-5, neste "duplo twist carpado" e brasileiríssimo, são letristas, poetas do livro e da canção: Carlos Rennó, Alice Ruiz e Antonio Cicero.

Já é mais que tempo de registrar aqui o empenho obstinadamente cuidadoso, a generosa dedicação e a competência com que as alunas Maria Claudete de Souza Oliveira e Salete Therezinha de Almeida Silva, participando de todas as fases, desde a concepção de cada número às últimas providências da produção editorial, vêm tornando possível esta consolidada sucessão de *Teresas*.

1 » PÁGINA ABERTA

MACHADO MAXIXE: O CASO PESTANA

JOSÉ MIGUEL WISNIK

Resumo O conto "Um homem célebre" é o núcleo de uma série de textos de Machado de Assis, entre crônicas, contos e romance, em que a música tem destaque. Por trás do descompasso evidente entre o erudito e o popular no Brasil, trata-se da emergência não nomeada do maxixe, que envolve cifradamente escravidão e mestiçagem. Abolição, Monarquia e República convertem-se, nesses textos, em elementos de uma interpretação musical da História. O conto prefigura, ainda, linhas problemáticas que vieram a marcar a música brasileira no século 20. **Palavras-chave** Machado de Assis; "Um homem célebre"; literatura e música; erudito e popular; polca e maxixe.

Abstract** The short story "A celebrity man" is the nucleus of a series of texts, among chronicles, short stories, and romance in which writer* Machado de Assis *gives music a privileged place. Behind the clear gap between the popular and the erudite in Brazil, it addresses the nonnamed emergency of the* maxixe *which disguisedly tackles the issues of slavery and the mixing of races. Abolition, Monarchy, and Republic are all converted into elements of a musical interpretation of History. This short story also prefigures problematic issues that played an important role in Brazilian music of the 20th century.* ***Keywords Machado de Assis; *"A celebrity man"; literature and music; popular and erudite; polka and maxixe.*

É preciso ser muito grosseiro para se poder ser célebre à vontade[1]
[Fernando Pessoa]

Sucesso e glória À primeira leitura, "Um homem célebre" (*Várias histórias*, 1896) expõe o suplício do músico popular que busca atingir a sublimidade da obra prima clássica, e com ela a galeria dos imortais, mas que é traído por uma disposição interior incontrolável que o empurra implacavelmente na direção oposta. Pestana, célebre nos saraus, salões, bailes e ruas do Rio de Janeiro por suas composições irresistivelmente dançantes, esconde-se dos rumores à sua volta num quarto povoado de ícones da grande música européia, mergulha nas sonatas do classicismo vienense, prepara-se para o supremo salto criativo, e, quando dá por si, é o autor de mais uma inelutável e saltitante polca.

1 PESSOA, Fernando, "[A celebridade]". In: *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1982, p. 502-3.

A discrepância entre o objetivo idealizado ("uma família de obras espirituais" de alta estirpe) e a natureza do resultado (a prolífica sucessão de sucessos como "Candongas não fazem festa" e "Não bula comigo, nhonhô") envolve a localização do drama num terreno ironicamente escorregadio: o das relações entre o popular e o erudito no Brasil. Machado de Assis já tinha tratado do assunto, de maneira inaugural, embora num tom tendente ao melodramático, no conto "O machete", publicado em 1878 no *Jornal das Famílias*. Em "Um homem célebre" volta a atacar, agora comicamente, e com implicações completamente novas, a nossa velha e conhecida disparidade entre o lugar precário ocupado pela música de concerto no Brasil e a onipresença da música popular que repuxa e invade tudo.

O sucesso do compositor compulsório de polcas confunde-se inextricavelmente com o fracasso de suas ambições eruditas, e este, ditado ao que parece por uma imperiosa vocação do meio, não deixa de se metamorfosear no sucesso de polcas sempre renovadas, completando o círculo vicioso. O desejo irrealizado de *glória*, categoria ligada à imortalidade dos clássicos, contorce-se no giro perpétuo e torturante do *sucesso*, categoria afeita ao mercado e ao mundo de massas nascente. E aí balanceia o ponto insolúvel dessa singular *celebridade*: o sucesso é inseparável do fracasso íntimo, e tanto maior este quanto maior o seu contrário, já que, afinal, quanto mais mira o alvo sublime mais Pestana acerta, inapelavelmente, no seu buliçoso avesso.

Que verdade a polca devolve, então, ao infeliz compositor, como um segredo? Aqui reside o ponto de inflexão da leitura. Pois, em primeiro lugar, o significado da incapacidade de compor a obra almejada não se esgota, em "Um homem célebre", naquela impotência criativa que assombra, por exemplo, o esforçado Mestre Romão de "Cantiga de esponsais" (*Histórias sem data*, 1884). Neste caso, o do modesto e admirado regente que não chega nunca a compositor, embora o queira mais que tudo, trata-se de uma daquelas "vocações sem língua", que não logram ultrapassar intimamente a barreira da expressão, numa "luta constante e estéril entre o impulso interior e a ausência de um modo de comunicação com os homens". O horizonte dessa impossibilidade encontra-se nos desvãos insondáveis da psique, numa latência sem objeto, em suma, numa prisão interior cujas paredes a inspiração, "como um pássaro que acaba de ser preso, [...] forceja por transpor [...], sem poder

sair, sem achar uma porta, nada".[2] Já a impossibilidade de criar sonatas, sinfonias e réquiens, em Pestana, não se resume na incapacidade de compor, mas corresponde a um deslocamento involuntário do impulso criativo em direção à língua comum das polcas, com espantosa força própria, o que faz do compositor não só uma individualidade em crise mas um índice gritante da cultura, um sinal da vida coletiva, um sintoma exemplar de processos que o conto põe em jogo com grande alcance analítico, e que são muito mais complexos do que a leveza dançante da narrativa faz supor de imediato.

Nesse sentido, seria estreito demais o entendimento do conto por meio de uma ironia reduzida a seu primeiro nível, lendo-se o eterno retorno da polca como uma simples evidência risível da condição menor do músico popular frente às exigências da cultura alta. Segundo essa ótica, o pianeiro celebrado pagaria a pretensão contida em sua incursão pela seara dos grandes mestres com a repetição estéril de seus esforços, terminados sempre com a queda no irrisório — a montanha sinfônica parindo um rato bailante.

Se somados a essa ilusão os interesses do mercado, que o conto satiriza com precisão hilariante, e que começavam a explorar, no fim do século XIX o futuroso filão da música popular urbana por meio do comércio de partituras, temos, mais refinada, embora ainda insuficiente, uma leitura que identifica no conto uma crítica pioneira da cultura de massas, e pela qual restaria ao artista o papel do peão impotente entre a alienação de uma arte que não descreve o meio em que atua e de um mercado que instrumentaliza seus esforços vãos para os fins do lucro.

Sem negar valor a esse nível de apreensão, vale notar, no entanto, para abrir uma outra ordem de considerações com uma complicação a mais, que a "eterna peteca entre a ambição e a vocação", em cujo balanceio padece a alma de Pestana, segundo as palavras do conto, não gira só no vazio das impulsões não formadas e das produções goradas, simplórias e inautênticas. Pois a polca, que persegue o compositor como a maldição que o condena à vida rasteira dos bailes e "assustados" — os tradicionais arrasta-pés —, é ao mesmo tempo a propensão inata e inerente ao seu impulso composicional autêntico. Elementos do conto permitem insinuar ironica-

2 MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. "Cantiga de esponsais". In: *Histórias sem data*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / Brasília: INL, 1975, p. 83-7.

mente que essa propensão é não só *congênita* (ao vincular a criação musical ao tema da paternidade e da filiação, como veremos), mas também, e mais propriamente, o testemunho *congenial* de uma formação musical consistente — expressão, *malgré lui*, de um talento pessoal quintessenciado. Na cena notável em que o vemos compor a polca, inspirado involuntariamente pela "musa de olhos marotos e gestos arredondados, fácil e graciosa", Pestana não pensa mais no público que o aplaude, no editor que a encomenda, nos vultos clássicos que admira, em suma, nos avatares da celebridade, do mercado e da Arte: "Compunha só, teclando ou escrevendo, sem os vãos esforços da véspera, sem exasperação, sem nada pedir ao céu, sem interrogar os olhos de Mozart. Nenhum tédio. Vida, graça, novidade, escorriam-lhe da alma como de uma fonte perene".[3]

A passagem não deixa dúvida: a congenialidade daquelas peças dispõe do valor inestimável da espontaneidade, beirando enviesadamente o genial, como ficará claro, malgrado as alienações da publicidade, da mercantilização e da fetichização da arte, e para além da depreciação a que as submete o próprio compositor. Ao final, quando se dá o retorno tardio de Pestana à composição de polcas, depois de tê-las abandonado mais uma vez na esperança vã de compor o réquiem, é o texto que diz: "apesar do longo tempo de silêncio, não perdera a originalidade nem a inspiração. Trazia a mesma nota genial".

A ironia sofre, portanto, uma outra torsão: o sucesso popular galopante e onipresente, alimentado e realimentado pelo incipiente comércio musical — sucesso que é ao mesmo tempo o rotundo fracasso íntimo perante o ideal de arte e de glória almejado —, contém secretamente um outro *sucesso* de difícil apreensão, no sentido de um *acontecimento* praticamente inacessível ao entendimento do próprio compositor, assim como do insciente meio que o envolve: a graça e a novidade inerentes àquelas composições supostamente banais são índices de algo ainda não nomeado — que nos propomos a examinar aqui.

Mas é pré-condição desse exame suportar o fato de que o conto trabalha com a ambivalência do que podemos chamar de um *logro* — aproveitando o duplo sentido da

3 As citações de "Um homem célebre" serão extraídas de MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. In: *Várias histórias* (texto apurado pela 3ª ed., de 1904, e notas por Adriano da Gama Kury). Rio de Janeiro / Belo Horizonte: Livraria Garnier, 1999, p. 47-57.

palavra —, dado que nele se encontram e se cruzam, a um só tempo, engano, irrealização e conseguimento. Nesse sentido, fracasso e sucesso são aspectos de um mesmo processo, de um *logro complexo* a ser visto em outro nível de análise e sob múltiplos ângulos. Ao focalizar o balanço aparentemente insolúvel do fracasso-sucesso que se constitui para a personagem num doloroso *imbroglio* e, por vezes, num lancinante pesadelo, Machado fez, como veremos, uma curiosa e penetrante análise da vida musical brasileira em fins do século XIX, armando uma equação nada simples, em cujas incógnitas desenham-se precocemente linhas do destino da música popular urbana no Brasil, para dizer pouco. Porque, entre outras coisas, em que se inclui a sinalização sibilina da transformação histórica da polca em maxixe, que então se dava, Machado acaba — se não revelando — resvalando em algo que nunca disse de si mesmo, em lugar nenhum: a condição do mulato.

A picada do machete Uma primeira intuição do poder esmagador da música de atrativo popular sobre os incipientes esforços da *música séria* no Brasil pode ser acompanhada em "O machete", publicado, como já dissemos, em 1878, no *Jornal das Famílias* — dez anos antes da primeira publicação de "Um homem célebre", na *Gazeta de notícias*, em 1888. Machado explorava, com forte carga sentimental, a desventura do aplicado e talentoso violoncelista Inácio Ramos, cuja mulher, Carlotinha, mocinha de movimentos "vivos e rápidos", de "rosto amorenado, olhos negros e travessos" (lembrando a própria musa da polca, a "de olhos marotos e gestos arredondados"), acabará por abandoná-lo fugindo com Barbosa, o tocador de cavaquinho — ou machete, como se dizia —, seduzida pelos requebros do pequeno mas eletrizante instrumento que conquista a todos.

Em "Um homem célebre" os mundos da música erudita e da música popular aparecem confundidos, como vimos, com resultados burlescos. Em "O machete", ao contrário, eles aparecem contrapostos pelo crivo de uma completa diferença de tom e de valor. Faz-se uma clara afirmação da superioridade moral, intelectual e espiritual do violoncelista sobre o cavaquinista, "um espírito medíocre", avesso a qualquer idéia, com mais nervos do que alma, e cuja perícia instrumental se combina com exibicionismo puro:

> Todo ele acompanhava a gradação e variações das notas; inclinava-se sobre o instrumento, retesava o corpo, pendia a cabeça ora a um lado, ora a outro, alçava a perna, sorria, derretia os olhos ou fechava-os nos lugares que lhe pareciam patéticos. Ouvi-lo tocar era o menos, vê-lo era o mais. Quem somente o ouvisse não poderia compreendê-lo.[4]

Já os primeiros parágrafos d'"O machete" são talvez o mais circunstanciado testemunho sobre a trabalhosa e sacrificada formação de um músico pobre devotado à música clássica em nosso meio (assim como *Memórias de um sargento de milícias*, em outra medida, é a mais completa representação literária do que terá sido a animada vida musical popular brasileira nos inícios do século XIX). Filho de um músico da imperial capela, que lhe transmite dedicadamente os seus parcos conhecimentos da gramática, junto com sua experiência e exemplo como cantor de música sacra, Inácio Ramos, vocação musical precoce e mais conhecedora, por herança paterna, "dos bemóis do que dos verbos", devora, ainda assim, "a história da música e dos grandes mestres", atira-se "com todas as forças da alma à arte do seu coração" e torna-se em pouco tempo "um rabequista de primeira categoria". Não satisfeito com as limitações da rabeca, e imbuído do mesmo esforço de permanente superação, conhece o violoncelo graças à passagem de um velho músico alemão pelo Rio de Janeiro, com quem consegue ter algumas aulas, e depois vem a comprar, "mediante economias de longo tempo", o "sonhado instrumento", que estuda nas horas roubadas ao trabalho de ensinar e de tocar, "ora num teatro, ora num salão, ora numa igreja".

O parágrafo seguinte é exemplar:

> Havia no violoncelo uma poesia austera e pura, uma feição melancólica e severa que casavam com a alma de Inácio Ramos. A rabeca, que ele ainda amava como o primeiro veículo de seus sentimentos de artista, não lhe inspirava mais o entusiasmo antigo. Passara a ser um simples meio de vida; não a tocava com alma, mas com as mãos; não era a sua arte, mas o seu ofício. O violoncelo sim; para esse guardava Inácio as melhores das suas aspirações íntimas, os sentimentos mais puros, a imaginação, o fervor, o entusiasmo. Tocava rabeca para os outros, o violoncelo para si, quando muito para sua velha mãe.

4 As citações de "O machete" são extraídas de MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. *Contos*: uma antologia (seleção, introdução e notas de John Gledson). São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v. 1, p. 241-54.

O contraste é completo entre o show de exterioridade do virtuosístico e esperto tocador de cavaquinho, e o aspecto sóbrio e concentrado do praticante de violoncelo, alheio a qualquer apelo exibicionista e todo voltado à essencialidade da música, para transcender o ofício em arte. Vale notar, também, que, passando da rabeca ao violoncelo, o instrumentista migra da condição de músico de conjunto para a condição diferenciada de solista em potencial. No entanto, Inácio é o solista só, encontrando correspondência, além de sua "velha mãe" e da atenção flutuante de Carlotinha, apenas em Amaral, estudante de direito em São Paulo, "todo arte e literatura", com "a alma cheia de música alemã e poesia romântica, [...] um exemplar daquela falange acadêmica fervorosa e moça animada de todas as paixões, sonhos, delírios e efusões da geração moderna". Enquanto esses dois amantes da arte ideal voltam-se para a profunda Europa, diante de um público ausente, Barbosa, que também é estudante de direito, mas esquecido disso, e em perfeita adequação com o "tamanho fluminense", galvaniza o quarteirão, tocando algo que "não era Weber nem Mozart; era uma cantiga do tempo e da rua, obra de ocasião".

Vê-se por aí que Machado se depara, nesse momento final da sua primeira fase, dez anos antes de "Um homem célebre", com a identificação de uma fratura, operante no meio cultural brasileiro, entre o repertório da música erudita, que está longe de fazer parte de um sistema integrado de autores, obras, público e intérpretes, e a emergência de um fenômeno novo, uma música popular urbana que desponta para a repercussão de massas, a identificação com a demanda do público e a normalização como mercadoria. Esse abismo entre a cultura escrita e a não-escrita ("entre a arte e o passatempo", nos termos do conto), que a música exibe com sacudido estrépito, não deixa de dizer algo sintomático, também, sobre a posição da literatura e de seu reduzido público, no Brasil, o que interessa certamente ao desdobramento do assunto em Machado.

"O machete" acena para um leitor no mínimo medianamente culto, que dividiria com o ponto de vista narrativo o pressuposto implícito da superioridade da cultura letrada, isenta dos apelos fáceis da música vulgar. O texto supõe e promove a identificação positiva com o mundo representado pelo violoncelo, em clara oposição ao mundo representado pelo cavaquinho. O músico erudito é autêntico na relação com a sua arte, enquanto que o popular se serve fartamente de apelos inautênticos na exibição da sua. Mais precisamente, num caso é o ofício que se transcende em "arte", en-

frentando as severas exigências das mediações implicadas nesta; no outro, é o mero exercício do "passatempo", que visa à imediatez do entretenimento, que se prevalece da incultura imperante no meio e do desejo, sôfrego e generalizado, de gozar e de esquecer. Usando uma conhecida distinção de Hanna Arendt, podemos dizer que o mundo do violoncelista seria o do "trabalho", que assume e transcende a condição humana como condição mortal, sem esgotar-se no uso — traço ideal da arte; o do cavaquinista seria o do "labor", em que a vida se nutre das suas próprias necessidades imediatas, consumindo-se nelas — o "passatempo", ou "obra de ocasião"[5].

Traído pela força acachapante de uma realidade toda favorável à imediatez dos apelos do machete, que devasta o seu mundo como uma praga, o violoncelista se vê só: solista sem público e sem mulher, abatendo-se sobre ele o segundo fato como decorrência direta do primeiro. O impacto dessa reviravolta é visto pelo prisma de uma ironia de tipo sentimental, esgotando-se no desenlace patético em que Amaral se depara com um Inácio abandonado pela mulher, na companhia do filho pequeno, executando um solo sublime, e depois dizendo a este: " — Sim, meu filho [...], hás de aprender machete; machete é muito melhor". Fecha-se o conto, em seguida, com a chave de ouro do melodrama: "A almado marido chorava mas os olhos estavam secos. Uma hora depois enlouqueceu".

Repartindo com o seu leitor pressuposto o ideal de uma arte elevada, e contra a vulgarização embalada pela música popular ascendente, o conto desemboca ele também, contraditoriamente, no apelo do dramalhão — comparável, em outra clave, às tiradas nervosas e rítmicas que condena na atuação de Barbosa ao cavaquinho. Machado de Assis revirou esse esquema, dez anos depois, em "Um homem célebre", abandonando o altivo pressuposto da seriedade artística, diluído em sentimentalismo, e deslocando-o para um lugar onde ele não permanece mais como a garantia de um valor herdado, mas como um crédito artístico não avalizado pelas transformações do panorama cultural que sofre o primeiro influxo da música de massas.

É importante observar, ainda, o esvaziamento da superioridade moral do músico de concerto, imposto pelo meio, através da revirada que se opera em Inácio, ao longo da narrativa. Enquanto era um solista sem público isso não lhe constituía pro-

5 A discussão da oposição entre *labor* e *trabalho* encontra-se em ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

blema, identificado que estava com o ato puro de fazer música. É quando emerge o público do outro — o rival — que a falta, triangulada com a relação amorosa, passa a gritar como um problema, tirando Inácio Ramos do seu auto-suficiente centramento e levando-o ao ciúme, à depressão, ao desespero e à loucura. Em outras palavras, a intuição do trauma amoroso iminente, disparada pela rivalidade imposta e exposta, apresenta-se juntamente com a consciência de fazer parte de um sistema cultural em que a sua existência se apresenta como nula, e de ser ele duplamente o mal-amado. Percebendo-se incapaz de impressionar vivamente um público, e ao mesmo tempo Carlotinha, como o faz Barbosa, o até então impecável Inácio começa a ter acessos regressivos, desejos de adesão ao meio e de entrar em uma espécie de consonância cognitiva com ele: "O que tenho é que estou arrependido do violoncelo; se eu tivesse estudado o machete!", diz ao idealista Amaral, para decepção deste. A ironia, aqui, é a de apontar romanticamente para um mundo de tal modo invertido moralmente que leva o mais puro dos autênticos a ações pateticamente inautênticas. Num outro momento, em que parece ter querido apaziguar o seu dilema, Inácio anuncia a Barbosa a intenção de "fazer uma coisa inteiramente nova", um irrealizado "concerto para violoncelo e machete".

Aqui mesmo é que se vê que o assunto, em Machado, vai se configurar como emblema, com a força de paradigma. Pois se Inácio Ramos, que se formou na música erudita, quer passar afinal ao popular, Pestana, amplamente estabelecido na música popular, quer passar ao erudito: são faces opostas e cruzadas de um mesmo balanceio descompassado em que, frente ao outro, ambos não têm lugar. Em seus movimentos contrários ambos miram a música erudita como ideal, ambos são arrastados a contragosto ao popular, mas por uma pressão que se manifesta, no primeiro, como um doloroso imperativo externo de sobrevivência e defesa, e no segundo como uma compulsão enigmática que se impõe desde dentro como uma verdade difícil de aceitar. O sucesso do popular, inacessível a Inácio, o desconcerta e o atrai; o sucesso popular, inevitável ao Pestana, o envergonha e o nauseia, sem deixar de atraí-lo. Nos dois casos a chave problemática parece estar nalguma forma de cruzamento entre o erudito e o popular, que se manifesta em Inácio Ramos como um desejo vago e da ordem do irrealizável, mas em "Um homem célebre" como um programa irônico subjacente ao conto, impondo-se como um verdadeiro — como se diz em música — motivo *obligato* a contrapelo.

Entre o conto do *Jornal das Famílias* e o da *Gazeta de Notícias*, a formulação machadiana, assim como o diagnóstico nela implicado, mudaram substancialmente, e o que há de contraste entre "O machete" e "Um homem célebre" serve justamente para lançar uma luz mais precisa sobre este. Num ponto fundamental houve uma virada decisiva: em Inácio Ramos, a ligação com a música erudita é autêntica e a ligação com a popular é inautêntica; em Pestana, se ele nunca chega a dar um cunho autêntico ao seu desejo de composição erudita, a sua relação com a composição popular, por mais cercada de inautenticidade que seja, é inequivocamente autêntica nela mesma. Assim, em "Um homem célebre" o músico popular não cabe mais no simplismo hábil e oportunista de Barbosa. Como já vimos, Pestana é o criador complexo e conflituado de polcas de sucesso nas quais se percebe a marca da inspiração e da singularidade, para além do efeito-cascata com que se espalham pelo Rio de Janeiro. Além disso, leitor musical dos clássicos e intérprete, nas horas mortas, de Haydn, Mozart e Beethoven, contém em si, e em seu piano, o machete e o violoncelo que Inácio Ramos sonhava conciliar como resolução imaginária do seu pesadelo. Num salto irônico potencializado, com o qual embaralha a antítese idealizada d'"O machete", Machado de Assis faz de Pestana um Inácio Ramos que se descobrisse na pele de um Barbosa, para seu próprio desconcerto. A insolúvel solução, com tudo o que tem de cômico e desajustado, comporta justamente aquele *logro* ambivalente de que falamos antes.

John Gledson já sugeriu, acertadamente, que, no dilema do machete e do violoncelo, Machado cifrou algo da sua própria busca de um processo literário capaz de modular do tom "sério e profundo" ao "leve e zombeteiro", misturando o "local brasileiro" com o "tradicional europeu". "As contradições que dilaceram Inácio Ramos e Pestana dão vida à prosa machadiana, que transita com certa desenvoltura entre o coloquial e o formal, o popular e o erudito, o local e o universal, o detalhe e as grandes questões".[6] Ou seja, aquilo que aparece nos contos como o problema insolúvel dos músicos, divididos simetricamente entre o erudito e o popular, estaria muito próximo de indicar a própria solução literária encontrada pelo Machado de Assis da segunda fase. Com um piparote nos "graves" e outro nos "frívolos" — "as

6 Ver GLEDSON, John. "Os contos de Machado de Assis: o machete e o violoncelo". In: MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. *Contos:* uma antologia. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 52.

duas colunas máximas da opinião", assinaladas por Brás Cubas na abertura de *Memórias póstumas* — Machado faz ver a gravidade dos primeiros uma oitava acima e a frivolidade dos segundos uma oitava abaixo, produzindo o efeito cruzado, e inesperado, de seriedade e humor, de "galhofa" e "melancolia". Vai nisso uma concepção implícita de cultura, cujas implicações com a relação entre música e literatura merecem desenvolvimento específico. Tem-se aí, como desafio à análise, um problema que se constitui na sua própria solução, e uma solução que, uma vez formulada, tem a propriedade de insistir, ainda mais agudamente, como problema.

A propósito, note-se que em "O machete" desenha-se, pela primeira vez, uma figura que retornará depois em praticamente todos os textos machadianos que envolvem a música: a triangulação. Aqui, uma mulher está posta, como vimos, na posição de pivô da escolha entre dois músicos. Já no "Trio em lá menor", uma mulher, que toca música, pivoteia entre dois homens. A mesma configuração é amplificada no romance *Esaú e Jacó*, através do triângulo Flora-Pedro-Paulo. A música parece marcar, assim, um lugar privilegiado e problemático que é ao mesmo tempo o da realização (imaginária) do desejo e de sua cisão real.

Mas uma mudança decisiva acontece entre "O machete" e os outros casos, marcando a diferença crucial entre o primeiro e o segundo Machado. Carlotinha, posta numa escolha entre o erudito e o popular, e encarnando sestrosamente o desejo feminino numa sociedade sem lastro letrado, *decide-se* pelo segundo, deixando sobre o pequeno mundo das aspirações elevadas um rastro irreparável de desilusão e tragédia. No Machado posterior, no entanto, a música dará sempre lugar a um triângulo indecidível, em que ela supera e suspende a antinomia, permanecendo ao mesmo tempo como solução e como problema insolúvel. É o caso do "Trio em lá menor", em que Maria Regina, tocando ao piano a "sonata do absoluto", compatibiliza os dois homens que nunca escolhe. O esquema será erigido em cifra do Brasil no romance *Esaú e Jacó*, em que Flora concilia ao piano as antinomias que não pode resolver na escolha entre o pretendente monarquista e o republicano. No próprio "Um homem célebre", é Pestana que está entre a musa da polca (cujo avatar concreto é Sinhazinha Mota, a fã) e a cantora tísica, Maria, que encarna a esfera da música elevada. Ao morrer, Pestana acena ironicamente com o eterno retorno da indecidível polca dos liberais, equivalente inseparável da polca dos conservadores.

Em suma, a trama cerrada dos elementos contraditórios nos leva a crer que o caso

Pestana é, não só complexo, mas faz pensar também na existência, na obra de Machado, de um verdadeiro *complexo de Pestana.*

A polca e o maxixe Entre os antecedentes que preludiam a concepção de "Um homem célebre" impõe-se alinhar também, e com destaque, as observações sobre a proeminência que ganham as polcas no cenário do Rio de Janeiro, registradas em algumas crônicas de Machado de Assis a partir do fim da década de 1870. Pelo que se sabe, o gênero fora introduzido no Brasil entre os anos de 1844 e 1846, quando a polca foi dançada, por ocasião do carnaval, pela atriz Clara del Mastro, dois anos depois de lançada em Paris. A repercussão, virada numa autêntica febre, deixou traço no nome de uma epidemia que grassou em 1847, apelidada de "polca", segundo testemunho de Macedo em *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro.*[7]

Pode-se dizer que o gênero constitui-se no verdadeiro protótipo das formas dançantes da música de massas, delineando pela primeira vez o campo em que se desdobrará esse fenômeno urbano por excelência (alguém já disse, com certa propriedade hiperbólica, que, do *ragtime* ao *rock-'n'-roll,* tudo é polca). De fato, a polca inaugura o mercado de música dançável, acompanhado do *frisson* que lhe corresponde e de todas as implicações que isso terá sobre a vida musical como um todo, quando a música popular urbana se espalhar pelos meios de reprodução de massa, acuando e estreitando o respeitável espaço que a música de concerto e a ópera chegaram a ter na Europa ao longo do século XIX.

Machado registra, pois, a evidência da polca, o campo de ação conquistado pelo gênero, sua irradiação horizontal e a marca trêfega que ela parece imprimir à época como um todo. Mas, no mesmo movimento com que deixa ver a obviedade gritante do sucesso e da moda importada, o escritor está registrando um objeto oculto, e quase ainda não nomeável, inscrito sutilmente no primeiro: é que a década de 1870 acusa já o processo de transformação da polca naquela outra coisa que se chamará maxixe, por obra dos deslocamentos rítmicos que acompanham a africanização abrasileirada dessa dança européia, isto é, a decantação das síncopas e a incisiva mudança de estado de espírito musical que isso implica. Temos que ler,

7 Cf. verbete "Polca". In: ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro.* Belo Horizonte: Itatiaia / Brasília: Minc / São Paulo: IEB, 1989.

portanto, a "polca", nas crônicas referidas, e muito entranhadamente em "Um homem célebre", não simplesmente como a dança importada, que ela é, mas também como a insinuação de um objeto sincrético, em que ela se transforma, e cuja nomeação é problemática, pois envolve a mistura de música de escravos com dança de salão.

A palavra "maxixe", que começava a ganhar sentido musical e dançante no fim da década de 1870, contemporaneamente à primeira crônica sobre a polca e a' "O machete", delineia-se, nessa época, como denominação do fenômeno emergente, mas vem associada a conotações rebaixadas, e sofre um processo de recalque em ambientes brancos, elitizados, domésticos, senhoriais. Ligado aos ambientes populares da Cidade Nova, inseparáveis dos contingentes de escravos e das músicas tocadas e dançadas por negros, e propagado inicialmente nos ambientes boêmios contíguos à vida noturna, ao teatro de revista e à prostituição — freqüentados por homens —, o maxixe, cujo nome associa-se originariamente ao legume barato, ao resto e ao lixo, é contaminado de uma sanção moral, para efeitos do decoro familiar[8]. Embora difundido oral e teatralmente, o gênero musical permanece literalmente impublicável até 1897, data da primeira partitura impressa sob esse nome, passando a ser reconhecido e publicamente adotado a partir da primeira década do século XX. Machado escreve seus textos justamente no interregno em que a utilização do termo "polca" mantém-se como denominação geral e abrangente do fenômeno, matizado muitas vezes em polca-lundu, polca-chula, polca-cateretê, polca brasileira ou "polca de estilo brasileiro"[9], enquanto o termo "maxixe" vem comendo pelas bordas, e as síncopas, os efeitos rítmicos contramétricos e balançantes, vão se imiscuindo, decantando e se fixando por dentro da própria música.

O objeto polca não é, pois, um alvo fixo, mas um alvo em movimento, repuxando consigo um mundo de implicações sócio-culturais. Em todos os textos sobre o assunto Machado mantém intocada a denominação de polca, obedecendo à exigência tácita do decoro, de que a palavra já se investe, mas dando sinais, tão sutis quan-

8 Ver TINHORÃO, José Ramos. "O maxixe". In: *Pequena história da música popular (da modinha à canção de protesto)*, 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1978, p. 51-83.

9 Ver SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor / Ed. UFRJ, 2001, p. 74.

to decisivos, de que uma outra coisa está acontecendo, e exigindo uma perspectiva diferente, desde os bastidores. Nesse movimento Machado de Assis parece chancelar ambiguamente o recalque das implicações sócio-culturais e raciais da polca-maxixe, ao mesmo tempo em que as desvela, sutil e incisivamente, para não perder o costume. Guarda, aqui, no entanto, uma distância e uma proximidade toda própria na relação com o assunto, porque ele envolve uma questão nunca tratada de frente em sua obra, e que lhe concerne intimamente: a mestiçagem. Vamos acompanhar aqui esses dois movimentos: a constatação primeira do furor do gênero dançante em franca proliferação, e, em seguimento, a indicação oblíqua das transformações e contradições, dos rastros e dos rastilhos sociais que permeiam o amaxixamento das polcas.

Trinta anos de aclimatação, desde a sua introdução no Brasil, parecem ter sido mais do que suficientes para que a crônica machadiana, publicada em junho de 1878 em *O Cruzeiro*, vá encontrar a linguagem da polca plenamente implantada como moeda musical corrente, fluente e intercambiável. É o que comprova um fenômeno curioso, anotado e recriado hilariantemente pelo cronista: a ocorrência de polcas cujos títulos, engraçados e bizarros, conversam entre si, em forma de pergunta e de resposta, numa animada e polimorfa correspondência que ora beira ora descamba alegremente no *nonsense*.

> "Se eu pedir você me dá?" é o título de uma polca distribuída há algumas semanas. Não ficou sem resposta; saiu agora outra polca denominada: "Peça só, e você verá". Este sistema telefônico, aplicado à composição musical não é novo, data de alguns anos; mas até onde irá é que ninguém pode prever.[10]

O fato por si só já é um índice eloqüente de que a polca tinha se incorporado, a essa altura, a um sistema de autores, obras e público, e que se realimentava velozmente de sua própria vendabilidade e familiaridade. O tom sestroso e inconclusivo, cheio de negaça e nuance, em que se compartilha com cumplicidade algo que se diz não dizendo, atravessa os títulos pipocantes e atesta que elas, as polcas, se compor-

10 MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. *Crônicas* (1878-1888). Rio de Janeiro/São Paulo/Porto Alegre: W. M. Jackson Inc. Editores, 1953, v. 4, p. 28-9.

tam num certo espaço público com desenvoltura e intimidade, secretando recados ao léu. O fato de serem em geral peças dançantes instrumentais, sem letra, só reforça o seu caráter falante por si mesmo, cheio de referências esquivas e aderido à música. Uma outra crônica, sumamente importante para o nosso assunto, publicada em versos na "Gazeta de Holanda", em 1887, cerca de um ano antes da escritura de "Um homem célebre", tece variações sobre o mesmo tema:

> Vem a polca: *Tire as patas,*
> *Nhonhô!* — Vem a polca: *Ó gentes!*
> Outra é: — *Bife com batatas!*
> Outra: *Que bonitos dentes!*
>
> — *Ai, não me pegue, que morro!*
> — *Nhonhô, seja menos seco!*
> — *Você me adora!* — *Olhe, eu corro!*
> — *Que graça!* — *Caia no beco!*
>
> E como se não bastara
> Isto, já de casa, veio
> Coisa muito mais que rara,
> Coisa nova e de recreio.
>
> Veio a polca de pergunta
> Sobre qualquer coisa posta
> Impressa, vendida e junta
> Com a polca de resposta.[11]

Voltemos à crônica de 1878, no ponto em que a deixamos. O cronista se perguntava onde iria parar esse impulso que animava as músicas, através dos seus títulos, a dialogarem entre si num movimento proliferante. A crônica embarca, então, na

11 Ibidem, p. 323-4. "Gazeta de Holanda" era uma seção de crônicas em versos, mantida por Machado na *Gazeta de Notícias* de 1886 a 1888.

mesma cadência, e expande ao absurdo as possibilidades infinitas da conversa entre a "polca de pergunta" e a "polca de resposta", imaginando-as capazes de se alastrar por toda parte, de se imiscuir na vida pública e privada, de tomar a forma da propaganda (ou dar forma a esta), de timbrar a vida nacional. Especula que esse método responsivo e telefônico (a invenção do telefone tinha sido anunciada por Graham Bell dois anos antes, em 1876) "chegará talvez à correspondência política e particular, aos anúncios do Holloway, à simples e nacional mofina" — tudo falará, enfim, "pelo telefone" das polcas.

> *Que se pode esperar de tão bárbaro governo?* valsa em dois tempos. — *A oposição delira*, polca a quatro mãos. — *Sr. Dr. Chefe de polícia, lance suas vistas para as casas de tavolagem*, fantasia em lá menor, por UM QUE SABE. — *Descanse* UM QUE SABE; *a autoridade cumpre o seu dever*, variações para piano. Teremos a perfeição do gênero no dia em que o compositor responder a si próprio. Exemplo: *Onde é que se vende o melhor queijo de Minas?* — melodia. — *No beco do Propósito n. 102* — sonata.[12]

Carlos Sandroni dá fartos exemplos do procedimento, colhidos em pesquisa de partituras constantes do arquivo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. A polca-lundu "Sai, poeira", por exemplo, editada por Canongia entre 1866 e 1872, traz a observação: "em resposta à polca 'Sai, cinza!'". A polca-lundu "Que é da chave?" desencadeia a série "Que é da tranca?", "Não sei da chave" e finalmente "Achou-se a chave". "Capenga não forma" inaugura a série "Gago não faz discurso", "Vesgo não namora", "Dentuça não fecha a boca", "Barrigudo não dança", "Careca não vai à missa", "Corcunda não perfila", numa seqüência que arriscaria prosseguir indefinidamente não fosse "providencialmente arrematada", segundo Sandroni, por "Lamúrias do capenga e do careca". Contrasta com essa o "primor de concisão" formado pela dupla "Moro longe" e "Mude-se para perto" (!).[13]

Curiosamente aplicados a peças instrumentais sem letra, os animados títulos das polcas não recobrem uma narrativa literal, mas compõem uma narrativa alusiva, implícita nessa obra aberta "em progresso" e cumplicemente compartilhada, cujo

12 Ibidem, p. 29.

13 SANDRONI, Carlos. Op. cit., p. 70-1.

humor combina de alguma maneira com o seu caráter dançante e buliçoso. Sandroni sugere de passagem que os títulos das polcas brasileiras poderiam ser pensados, à maneira de certos grupos de mitos estudados por Lévi-Strauss em *Le cru et le cuit*, como uma recorrente exploração, visando ao esgotamento, de "todas as possibilidades contidas num paradigma dado". De âmbito mais modesto, mas de conseqüências imediatas para o nosso trabalho, é a observação de que a conversa entre as polcas através dos títulos participa da afirmação de um gênero:

> [...] quando um compositor de polcas entrava no diálogo dos títulos, estava postulando implicitamente uma afinidade musical genérica entre as peças correspondentes — do mesmo modo que um compositor erudito, ao chamar sua obra de "sonata" ou 'sinfonia', postula implicitamente em [sic] diálogo musical com gêneros precisos.[14]

Como se vê, Machado de Assis trabalha sobre o traço dialógico que insiste, até as raias do absurdo alegremente auto-assumido, nessa massa de exemplos empíricos. Na crônica de 1878, amplifica o seu efeito, tomando-o como um índice de época cujo alastrar-se por todas as relações e instituições, numa rede de cunho "telefônico", dá mostras do que poderá a combinação da técnica e da reprodução de massas com o sestro sedutor que atravessa difusamente a corrente subterrânea que vai do proto-lundu ao maxixe. Assim, o estilo de titulação das polcas, que traz ao mesmo tempo a desenvoltura das relações de mercado e a meiguice vivaz de um indiscernível *ethos* e/ou *pathos* popular brasileiro, imprime seu tom a tudo, prometendo açambarcar agora todas as dimensões da vida e os próprios gêneros da música erudita (fantasia, variações, sonata), atraídos para a sua órbita numa paródica imbricação dos níveis e dos gêneros. Se seguimos Sandroni, considerando o diálogo dos títulos, entre outras coisas, como um processo de afirmação e confirmação do gênero no Brasil, podemos dizer que a crônica de Machado encena uma polquização geral do mundo, engolfando consigo todos os conteúdos e as formas, todos os gêneros musicais populares e eruditos.

Acompanha tudo isso uma curiosidade intrigante e sintomática: o tema do "chefe de polícia" que faz vistas grossas ao jogo ilícito, um entre os assuntos glosados na crônica, sob as formas da "fantasia em lá menor" e das "variações", será justamente o clás-

14 Ibidem, p. 76.

sico mote de "Pelo telefone", de 1917, da autoria de Donga, tido como o primeiro dos sambas consagrado na forma de mercadoria gravada ("O chefe da polícia / pelo telefone / manda me avisar / que na Carioca / tem uma roleta / para se jogar")[15].

Trata-se, pois, de um caldo de cultura que tem, além de seu inequívoco sabor, implicações múltiplas e relações profundas com a cultura urbana que engendrará a moderna música popular brasileira. Ao lado disso, o mundo em que proliferam as polcas, serelepe e livremente associativo, capaz de incorporar qualquer matéria à sua lógica vivaz, tocando alegre e irresponsavelmente no nervo agudo e fortuito das coisas, corresponde, de certa forma, ao próprio universo da crônica, no qual o escritor se permite borboletear entre as notícias internacionais e um novo remédio para os calos, entre uma grave pendenga eleitoral, um incidente na rua do Ouvidor, uma frase ouvida no bonde ou a paz dos cemitérios. Assim como transitar entre o governo, a oposição, o chefe de polícia, o jogo e o queijo de Minas, deixando suspensa uma reticência irônica sobre tudo isso.[16]

A crônica é a polca da literatura, assim como "a musa da crônica, vária e leve" não está muito distante da musa da polca, "fácil e graciosa". Ainda que não planejadamente, Machado de Assis ensaiou nas crônicas o assunto de "Um homem célebre". Ensaiou não só o assunto, mas também o tom, injetando muito da polca da crônica na peça camerística que é o conto, ao modo de um "concerto para violoncelo e machete". Comparando o melodrama d'"O machete" com a crônica de *O Cruzeiro*, textos da mesma época, confirmamos o fato, conhecido, de que Machado já exercitava na crônica, em 1878, um desembaraço irônico-paródico que estava longe de praticar na ficção, embora o fizesse em alguns contos, como "A chinela turca", "Uma visita de Alcebíades" e "Na arca", recolhidos em *Papéis avulsos*, ao contrário

15 Esta é a versão anônima e "oficiosa" que se difundiu paralalelamente à versão oficial, gravada pelo cantor Baiano, e que dizia: "O chefe da folia / Pelo telefone / Manda me avisar / Que com alegria / Não se questione / Para se brincar". Para a contextualização geral do "imbroglio" de "Pelo telefone", ver SANDRONI, Carlos. Op. cit., p. 118-30.

16 Roberto Schwarz sugere, em entrevista para a série "Obra aberta", da TV PUC, que o gênero crônica oferece a Machado, já na década de 1870, a perspectiva de trabalhar com os dados de uma nova realidade, tanto corriqueira quanto mundial, que se oferece ao sujeito como mercado, conferindo-lhe o desplante inédito de um consumidor universal.

de "O machete", que não foi republicado.[17] Pode-se dizer também que injetou, mortiferamente, o mesmo veneno-remédio na sinfonia burlesca de *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Voltemos às particularidades de "Um homem célebre". Na invenção dos títulos das obras de Pestana, Machado tira partido desse caldo de cultura que estamos tentando caracterizar, divertindo-se com nomes de polcas também eles "empapuados de melosidade e besteira", conforme definiu Mário de Andrade essa tendência inconfundível na música popular brasileira, num artigo sobre Ernesto Nazareth.[18] De fato, "Não bula comigo, nhonhô", "A lei de 28 de setembro" ou "Candongas não fazem festa", em substituição a "Pingos de sol", assim como "Senhora dona, guarde o seu balaio", ou ainda "Bravos à eleição direta!", todas do repertório de Pestana, participam do mesmo festival de "argúcia, pernosticidade, meiguice e humorismo" que encontramos em "Cruz, perigo!!", "Não caio noutra", ou "Gentes, e o imposto pegou?", de Ernesto Nazareth. Ou de rompantes cívicos como o da polca "Passagem do Humaitá", registrada por Carlos Sandroni e alusiva a um episódio da Guerra do Paraguai, trazendo como subtítulo: "oferecida ao bravo oficial da Armada brasileira".[19]

Mário de Andrade viu na parte humorada dessa tendência um "tesouro verdadeiro" e único: "só neles [os títulos musicais] possuímos um curioso padrão lírico da nacionalidade". E segue: "Basta compulsar um repertório de tangos argentinos, de valsas e cantigas francesas e italianas, de fados, de *lieder*, mesmo de *rag-times*, e depois um catálogo de maxixes, pra ver como o sentimento, a pieguice e a vivacidade de espírito colaboram na titulação indígena". Títulos como "Quis debalde varrer-te da memória", "Iaiá, você quer morrer", "Não se me dá que outros gozem", "Ao céu pedi uma estrela", "O angu do Barão", "A mulher é um diabo de saias", "Quem comeu do boi", "Amor tem fogo", "O Bota-abaixo", "Assim é que é", "Ai, Joaquina", "Pisando em ovos", "Tem roupa na corda", "Foi atrás da bananeira", elencados por Mário como exemplos

17 Hélio Guimarães comenta a incidência de observações críticas sobre as "antecipações" da crônica machadiana em John Gledson, Roberto Schwarz e Lúcia Granja, na introdução de seu estudo sobre "o romance machadiano e o público de literatura no século XIX". *Os leitores de Machado de Assis:* o romance machadiano no século XIX. Campinas, 2001, 2 v. Tese (Doutorado)–IEL/Unicamp, p. 10-1.

18 ANDRADE, Mário de. "Ernesto Nazaré". In: *Música, doce música*. São Paulo: Martins, [1963], p. 127.

19 SANDRONI, Carlos. Op.cit., p. 77.

entre muitos, "nada têm a ver com as músicas que titulam"; em vez disso, "são manifestações livres de espírito, de carinho, de sensualidade, e por vezes dessa vontade de falar bobagens metafóricas [...], costume tão inconfessavelmente nacional".[20]

"Pusemos-lhe a melhor graça / No título que é dengoso, / Já requebro, já chalaça, / Ou lépido ou langoso", dizia a crônica de 1887. Em "Um homem célebre" essa tendência aos títulos chistosos dá sinais de um clima sestroso de gratuidade e sedução que acompanha o flagrante amaxixamento da polca, pondo-a em contato com o substrato mais arcaico do lundu. Mas é também, como veremos em detalhe, um campo fértil para a manipulação dos editores, que, pondo-se no lugar do compositor, escolhem títulos oportunistas para o momento político e a moda, interessados naquilo que, mesmo não querendo dizer nada, "populariza-se logo"; empresta sua cadência galopante e entrópica à dança inócua da política nacional, que gira em falso sobre oposições que não produzem diferença; compõe uma rede velada de cifras alusivas a circunstâncias históricas envolvendo a Lei do Ventre Livre e as idas e vindas da Abolição.

Temos, assim, um fenômeno musical popular e urbano que ganha um espaço real e também simbólico: a "polca" é um índice de modos de modernização à brasileira, decantando uma certa malícia inocente, galhofeira e às vezes pomposa, no limite de uma gratuidade aliciante e de um "pouco-se-me-dá" para a inteligibilidade estreita, que combina com a nova realidade do mercado em que tudo se mistura como notícia, publicidade e produto, num alegreto vivaz que afronta a seriedade das formas cultas e clássicas.

Assim também, a musa da crônica, "vária e leve", é chamada a descalçar, numa outra oportunidade, as "grossas botas" dos assuntos administrativos e políticos, calçar sapatinhos de cetim e dançar, dançar, dançar na pontinha dos pés, "como as bailarinas de teatro".[21] Mas, poderíamos considerar, o balé que Machado pratica nas suas crônicas, como essa em que ele suspende repentinamente o teatro da vida pública para revelar-lhe o fundo falso e giratório, não é somente "a morte do cisne", convenhamos, nem a "morte da bezerra" — ele parece mais com aquela "dança de cisne e de cabrita" com que define a da mulher que dança maxixes em "Terpsícore" (de que fa-

20 ANDRADE, Mário de. Op. cit., p. 126-7.

21 MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. "Crônica 78 — 15 de outubro de 1893". In: *A Semana* (Introdução e notas de John Gledson). São Paulo: Hucitec, 1996, p. 316.

laremos adiante). Pois, insisto, os bastidores do sucesso das polcas amaxixadas falam de um recalcado — a música de escravos —, que assoma sedutoramente, através delas, às portas da música popular urbana em vias de constituição.

A consciência explícita da transformação da polca, isto é, da apropriação do momentoso gênero de música de dança européia e sua conversão a padrões brasileiros, vem formulada com todas as letras na já citada crônica de janeiro de 1887, sestrosamente publicada em versos na "Gazeta de Holanda" (ou "Gazette de Hollande") sob a rubrica *"Voilà ce que l'on dit de moi"*. O texto começa considerando, justamente, a mudança que sofrem, no Brasil, os objetos importados que se transformam em coisas "mui nossas":

> Coisas que cá nos trouxeram
> De outros remotos lugares,
> Tão facilmente se deram
> Com a terra e com os ares,
>
> Que foram logo mui nossas
> Como é nosso o Corcovado
> Como são nossas as roças,
> Como é nosso o bom-bocado.[22]

Esse começo não deixa de lembrar, curiosamente, a cadência do famoso samba de Noel Rosa, "Coisas nossas" (1932), onde se faz uma lista irônica de traços brasileiros que se imprimem em gestos, hábitos, situações, objetos, convergindo para o clássico refrão: "o samba, a prontidão e outras bossas / são nossas coisas / são coisas nossas". Na crônica de Machado de Assis é a polca em mutação que ocupará o lugar central entre as "coisas [...] nossas", investida dessa capacidade plástica, anotada não sem ironia, que a cultura nacional parece ter — a de transformar o elemento cultural estrangeiro em natureza, alinhando-o nessa série resvaladiça que vai do Corcovado ao bom-bocado, passando pelas roças. Antes de chegar à polca, faz-se uma defesa humorada da capacidade brasileira de adaptação criativa, a não se confundir com imitação:

22 Ver nota 10, p. 321-5.

Dizem até que, não tendo
Firme a personalidade,
Vamos tudo recebendo
Alto e malo, na verdade.

Que é obra daquela musa
De imitação, que nos guia,
Muita vez nos recusa
Toda a original porfia.

Ao que eu contesto, porquanto
A tudo damos um cunho
Local, nosso; e a cada canto
Acho disso testemunho.

Como se vê, ainda que em tom jocoso, consonante com o universo próprio da polca, mas com um horizonte crítico a verificar, afirma-se a musa-guia da versatilidade brasileira como sendo não a imitação mas a originalidade — poderíamos usar novamente aqui a palavra congenialidade —, a "original porfia" a imprimir um cunho próprio a cada coisa importada e tornada "mui nossa" — fenômeno negado por alguns mas a ser confirmado no desenvolvimento da crônica. Descartando, em primeira instância, as novidades da moda e suas mercadorias mais imediatas ("Já não falo do quiosque / Onde um rapagão barbado / Vive [...] no meio de um enxame / [...] de cigarros, / Fósforos, [...] / Parati para os pigarros // Café, charutos, bilhetes [...] / E outras muitas coisas boas"), a crônica aponta, na polca, a necessidade de encarar a importação cultural sob um crivo diverso.

Mas a polca? A polca veio
De longes terras estranhas,
Galgando o que achou permeio,
Mares, cidades, montanhas.

Aqui ficou, aqui mora,
Mas de feições tão mudadas,
Até discute ou memora
Coisas velhas e intrincadas.

Chegamos então àquela estrofe já citada: "Pusemo-lhes a melhor graça, / No título que é dengoso, / Já requebro, já chalaça, / Ou lépido ou langoso". Mais adiante se dirá: "É simples, quatro compassos, / E muito saracoteio, / Cinturas presas nos braços, / Gravatas cheirando a seio". Entre todas essas palavras — graça, dengo, chalaça, lepidez e langor —, que remetem a uma atmosfera de amolengamento e negaceio, já reconhecível na recepção que acompanhava a modinha e o lundu no século XVIII, destaco aqui *requebro* e *saracoteio*: são indicações mais específicas de um procedimento rítmico que, aplicado à polca, sugere a sua sincopação, isto é, a acentuação em pontos deslocados do tempo, fora dos lugares tônicos do compasso binário, fixados no padrão importado de origem. Essas acentuações deslocadas levam a dança a balançar como se estivesse entre dois pontos de referência acentual, dois pulsos simultâneos e defasados, criando-se entre eles frações de vazio que o corpo tende a ocupar com seus meneios.

Mário de Andrade dizia que a rítmica brasileira resulta da conjugação original da quadratura métrica regular, característica da música européia, que procede pela *subdivisão* do compasso, com uma rítmica fraseológica baseada em irregularidades internas e que procede pela *adição* indeterminada de tempos, como a das músicas africanas e indígenas.[23] Podemos ver essa solução de compromisso entre dois universos rítmicos opostos como homóloga da "dialética da malandragem" que Antonio Candido depreendeu da construção de *Memórias de um sargento de milícias*: trata-se de uma rítmica que se baseia na oscilação constante entre uma ordem e sua contra-ordem acentual, sustentadas no mesmo movimento. Decanta-se, com isso, no plano técnico da construção rítmica, uma espécie de negaceio estrutural, inteiramente isomórfico em relação àquele mundo de títulos chistosos que comentamos, cheio de acenos e recuos, de promessas em aberto, de objetos chamativos e escapadiços, conduzido numa cadência aliciante.

23 Ver em especial páginas 29-39 em ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, [1962].

Carlos Sandroni contribui também para avançar o entendimento dessa questão, inspirado na etnomusicologia africanista. Segundo ele, a rítmica permeada de deslocamentos acentuais, que remonta, no Brasil, ao lundu, e se consagra modernamente no maxixe e no samba, reconhecendo-se nas mais variadas regiões da música popular, foi tradicionalmente pensada por meio do conceito de síncopa: a já mencionada acentuação em pontos não tônicos da métrica regular do compasso. Essa concepção padeceria, no entanto, do defeito de ser pensada segundo o ponto de vista da música européia, pois reduz os processos rítmicos — ditos sincopantes — a um desvio da norma do compasso, isto é, a uma espécie de exceção insistente, que se torna, no entanto, paradoxalmente, a regra definidora da música popular brasileira. O assunto ganharia então, segundo Sandroni, em ser pensado diretamente segundo a lógica rítmica conatural às músicas africanas, que não se baseia na medida regular do compasso, que não subdivide o tempo em células regulares, mas o produz por meio da adição de células desiguais, pares e ímpares, gerando múltiplas referências de tempo e contratempo, que entram continuamente em fase e defasagem. Essa combinação de paridade com imparidade rítmica, em que o deslocamento e a defasagem constituem-se em dado inerente à pulsação musical, e em fundamento da sua temporalidade, resulta naquilo que Sandroni chama *contrametricidade*. Já a tradição européia teria sua rítmica baseada não na composição acirrada e simultânea de motivos pares e ímpares produzindo fases e defasagens, mas na subdivisão e replicação de células regulares, ora binárias, ora ternárias. O seu fundamento é, segundo Sandroni, a *cometricidade*.[24]

No nosso caso, o frisson da polca *strictu senso*, isto é, da polca originária da Boêmia, que se espalhou pela Europa e pelo mundo na década de 40 do século XIX, é ligado ao movimento rápido das semicolcheias, que subdivide os dois tempos do compasso, sem questionar no entanto a primazia dos balizas acentuais que sustentam a binaridade. Podemos dizer que ela submete o tempo a uma redundância de princípio: subdivide binariamente o compasso binário, fazendo com que as acentuações coincidam sempre com os tempos fortes. Destacando e afirmando de maneira unívoca a acentuação sobre os dois tempos do compasso, como acontece também no gênero marcha, a polca européia é, na verdade, uma marcha puladinha — inteiramente cométrica.

24 Ver SANDRONI, Carlos. Op. cit., p. 19-37.

Já a polca amaxixada consistiria, diferentemente, numa estrutura de tempos e contratempos em que a pulsação regular do compasso binário, com sua acentuação principal no primeiro tempo e acentuação secundária no segundo, sofre a interferência de acentuações que confirmam e deslocam as balizas mestras do compasso. A paridade binária do compasso é defasada por esquemas de imparidade internos, tendo como resultado o fato de que acentos fortes — tônicos — recaem sobre lugares átonos do compasso (o que chamamos de segunda e quarta semicolcheias). Essa espécie de ambivalência rítmica, ou de oscilação estruturante dos pontos de referência da tonicidade, demanda do ouvinte envolvido um movimento de balanceio, o meneio corporal característico e *contramétrico*.

A mudança não é apenas uma questão de nuance. A quadratura da música européia dá lugar a uma outra lógica, ou uma outra clave rítmica, na qual está envolvida uma decisiva interferência africanizante. Ou, melhor dizendo, e voltando a Mário de Andrade, instaura-se uma dialética entre duas ordens acentuais simultâneas, que a rítmica afro-européia brasileira sustenta no limite: a do compasso binário, que a contrametricidade tensiona, e a da adição combinada de células pares e ímpares, que se abrigam e se subdividem, no entanto, no interior do compasso.

As primeiras peças, precocemente geniais, de Ernesto Nazareth, publicadas justamente no período que antecede a escrita de "Um homem célebre", guardam o nó e o xis do problema. Em "Cruz, perigo!!" (1879), por exemplo, um acompanhamento típico de polca européia, na mão esquerda, convive com um motivo amaxixado, baseado em síncopas rebatidas em oitavas, na mão direita; na segunda parte, a melodia, acéfala na primeira semicolcheia do compasso, valoriza deslocadamente a segunda semicolcheia e sugere o vezo sincopado e inconfundível do maxixe. Em "Os teus olhos cativam" (1883) ocorre a seu modo a mesma coisa: os dois gêneros, com seus perfis característicos, — a polca e o maxixe —, se superpõem na mão direita e na mão esquerda como num palimpsesto em que pudéssemos flagrar o momento diacrônico da passagem de um gênero ao outro, que então se dava, ao mesmo tempo em que a radiografia sincrônica do processo que lhe subjaz.

Na cena de abertura de "Um homem célebre", em que Pestana anima ao piano o sarau da "boa e patusca" viúva Camargo, ele é convidado a tocar uma quadrilha — peça de salão em moldes importados, comportados e cométricos —, que cumpre sua função sem maiores conseqüências. Instado, em seguida, a executar sua recen-

te polca "Não bula comigo, nhonhô", o efeito, mesmo a contragosto do pianista compositor, é completamente outro: "Ouvidos os primeiros compassos, derramou-se pela sala uma alegria nova, os cavalheiros correram às damas, e os pares entraram a saracotear a polca da moda". A "alegria nova" e o "saracoteio", que comparece novamente aqui, indicam não só a receptividade ao talento individual do já célebre Pestana, mas a emergência do gênero novo e seu caráter sincopante, amaxixado e sub-repticiamente africanizado.

A euforia estará ligada ainda ao isomorfismo entre o ritmo e a decantação do negaceio, destilada no título: "Não bula comigo, nhonhô" indica uma polca-lundu característica, remetendo à sugestão tradicional do assédio sexual de escravas pelos senhores, recorrente em peças musicais do gênero desde o século XVIII. Sandroni registra um "Sossega, nhonhô", e Machado, na crônica de 1887, vai mais fundo na violência latente da relação, com o já citado "Tire as patas, nhonhô!". Luiz Felipe de Alencastro refere-se a uma aplaudida ária, do gênero das que se executavam no intervalo de peças teatrais e operetas na primeira metade do século XIX, que atesta "sem complexos o grotesco do sadismo escravocrata", com o título "Meu ioiô você me mata".[25] Para fazer justiça à complexidade do assunto, no entanto, é preciso ver que o negaceio tem, por definição, faces reversíveis, tal como registradas por Machado, com "Ai, não me pegue, que morro", "Nhonhô, seja menos seco!", "Você me adora?", "Olhe, eu corro", "Que graça!", "Caia no beco!". Esse vai e vem de atração e esquiva, em que se combinam violência e sedução, estão no complexo inconsciente da mestiçagem, da qual os títulos das polcas e lundus são, a seu modo, cifras, associados, não sem efeito, a uma rítmica sincopante, métrica e contramétrica.

Machado trabalha esse substrato coberto de tabu — um tabu sócio-cultural, político, econômico, racial, sexual, existencial, cujo cerne persistente é difícil de deslindar até hoje, e que a antropologia politicamente correta, tratando-o de maneira unívoca, só faz confirmar e recobrir. Ademais, a subjetivação do mulato permanece como dimensão virgem na literatura brasileira do tempo, encontrando sua primeira expressão, posterior, em Lima Barreto. O tratamento pitoresco do escandaloso *O mu-*

25 ALENCASTRO, Luiz Felipe de. "Vida privada e ordem privada no Império". In: *História da vida privada no Brasil — Império*: a corte e a modernidade nacional (Coleção dirigida por Fernando A. Novais — Volume organizado por Luiz Felipe de Alencastro). São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 51.

lato, de Aluízio Azevedo, publicado ao mesmo tempo em que *Memórias póstumas de Brás Cubas*, é um sintoma tanto da emergência do assunto quanto da dificuldade de tratá-lo por dentro. Machado administra, pois, um tabu social e pessoal, cercando de silêncio, como sabemos, a sua condição de mulato. Mas enfrenta aqui, e a seu modo, esse fundo problemático, com seus instrumentos de escritor. Pestana também com os seus: quando se descreve o seu processo compositivo em ação, vemos um artista extraindo operosa e prazerosamente relações novas dos sons brutos, e estabelecendo ligações entre os elementos que têm no "meneio" a sua mediação decisiva. "Começou a tocar alguma cousa própria, uma inspiração real e pronta, uma polca, uma polca buliçosa, como dizem os anúncios. Nenhuma repulsa da parte do compositor; os dedos iam arrancando as notas, ligando-as, meneiando-as; dir-se-ia que a musa compunha e bailava a um tempo". Aqui, a intenção compositiva não se distingue nem se separa da expressão pessoal: formatividade e *pathos* subjetivo ressoam um *ethos* coletivo, falando por si e sanando por um momento aquela cisão irreparável que atormenta o Pestana enquanto compositor clássico.

Em suma, falando de um fenômeno cuja nomeação se resolve e não se resolve pela rubrica da polca, o texto machadiano conduz o assunto no limite entre o que se diz dizendo e o que se diz secretando subentendidos, num grau de implicação que tentaremos avaliar. O conto trabalha ele mesmo por uma espécie de negaceio secreto.

O piano A primeira cena de "Um homem célebre" é a do sarau na casa da viúva Camargo, onde somos lançados, de imediato, diante da visão do sucesso de Pestana, tipificado no efeito dançante de sua polca, na animação "patusca" da anfitrioa contratante, e na admiração de Sinhazinha Mota, que se vê, incrédula, diante do compositor cuja fama já ganha as ruas. A abertura, *in media res* ("— Ah! o senhor é que é o Pestana?"), recorta de imediato o contexto da celebridade momentosa, da qual só destoa o próprio compositor, dando sinais de uma contrariedade que se esclarecerá na seqüência, na forma de uma reversão inesperada. Pois, fugindo assim que pode do sucesso opressivo, e escapando dos ecos persecutórios de si mesmo que se ouvem pelas janelas das casas e nos assobios das ruas, Pestana se retira para a sala onde convive com os clássicos, cujos retratos estão "postos ali como santos de uma igreja". Entre eles, "o piano era o altar", e "o evangelho da noite lá estava aberto: era uma sonata de Beethoven".

O drama do compositor que recusa o aplauso consagrador da média, como um anti-medalhão que se exige vôos mais altos, condensa-se em dois espaços contrapostos, o do salão onde se dá o "sarau íntimo" mas trepidante, com suas vinte pessoas, e o da sala íntima e retirada, ungida de uma aura religiosa. Nos dois casos, seja como galvanizador da dança da moda, seja como o altar do templo laico onde se cultua solitariamente a arte, o piano é o centro das atenções e o protagonista do dilema.

Segundo Luiz Felipe de Alencastro, o piano é a "mercadoria-fetiche" da fase econômica que se inicia em 1850, com o fim oficial do tráfico negreiro, tendo como símbolo "a maioridade efetiva de d. Pedro II", e como perspectiva o "fim da africanização do país e da vexaminosa pirataria brasileira", completada pela imigração modernizante e ocidentalizante dos "novos europeus". Levas de pianos ingleses e franceses "de todos os feitios", disputando entre si o primado da resistência "ao variável clima do Brazil", feitos "objeto de desejo dos lares patriarcais" e espalhando-se por casarões urbanos e rincões rurais, levados no lombo de escravos como índices de uma europeidade que pretendia sobrepor-se à existência destes, constituem-se em promotores de status e ícones dos novos tempos em que o Império prometia "dançar ao som de outras músicas". Assim, "comprando um piano, as famílias introduziam um móvel aristocrático no meio de um mobiliário doméstico incaracterístico e inauguravam — no sobrado urbano ou nas sedes das fazendas — o salão: um espaço privado de sociabilidade que tornará visível, para observadores selecionados, a representação da vida familiar. Saraus, bailes e serões musicais tomavam um novo ritmo".[26]

Tal como representado por Machado, o serão e baile da viúva Camargo, em 1875, participa vivamente dessas condições descritas. Elas supõem mudanças significativas e profundas nas condições de produção musical, que aparecem a uma nova luz: é "o piano que substitui a viola, a composição de autor — comercializada sob a forma de partitura — que substitui o refrão tradicional ou anônimo, as novas modas internacionais que se manifestam".[27] Em correspondência com isso, danças populares tradicionais de par separado ou grupos em roda, ligadas a remotas práticas coloniais, como os lundus e as umbigadas, dão lugar à dança de salão com o par enla-

26 Ibidem, p. 46-7.

27 SANDRONI, Carlos. Op.cit., p. 83.

çado, especificamente urbana e moderna, da qual a polca timbra por ser a introdutora. As primeiras polcas de Nazareth foram editadas, num exemplo sintomático, pela viúva Canongia, que comercializava partituras, água mineral e leite condensado: vendidas de porta em porta por escravos, as partituras incorporavam-se aos ítens domésticos. Ponha-se junto o papel de parede importado, com seus "ornamentos, desenhos e cores da moda", e muda-se radicalmente o aspecto visual e sonoro do interior acanhado "das residências imperiais".[28]

O piano traz consigo um fragmento prestigioso de Europa, constituindo-se nesse misto de metonímia de civilização moderna e ornamento do lar senhorial, onde entretém as moças confinadas ao espaço da casa. Além disso, dada a própria extensão da sua presença e a conhecida dinâmica adaptativa e apropriadora da vida musical brasileira, vem a ser atingido e transformado, em certa medida, por usos populares. Mas, antes de mais nada, o instrumento já supõe, na origem importada, dois mundos musicais muito distantes entre si, que estamos vendo se cruzarem aqui o tempo todo: o repertório de salão e o repertório de concerto. Segundo o indefectível testemunho estrangeiro, no caso o de umobservador francês da cidade do Rio de Janeiro, chamada também por Araújo Porto Alegre, em 1856, de "cidade dos pianos", há um teatro lírico, as "ruas são iluminadas a gás e há um piano em cada casa. É verdade que esse teatro está situado no meio de uma praça infecta [...] que as ruas, sem passeios, são mal calçadas de pedra bruta, e que afinal, nos tais pianos [...] não se tocam senão músicas de dança, romanças e polcas".[29]

A introdução galopante da moda do piano no Brasil não configura, obviamente, um campo dos mais propícios para o exercício das agruras progressivas da sonata, com seus desenvolvimentos complexos; as especificidades formais e a consciência dos parâmetros sonoros, investidas nas variações; as texturas intrincadas e a estetização dos problemas técnicos, tal como se colocam nalgumas coleções de estudos para piano; a reserva e a densidade tantas vezes atingida pela música de câmera, e mesmo as exigências do puro virtuosismo instrumental. Ela suscitava, em vez disso, a projeção de um espaço de convivência e relação ameno, ilustrativo, decorativo, sentimental e dançante, cuja discrepância com as dimensões da

28 ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Op.cit., p. 47.

29 Ibidem, p. 48-9.

tradição musical européia de concerto é análoga, certamente, à discrepância entre as dimensões problemáticas atingidas pelo romance europeu no século XIX e a escala reduzida do que se convencionou chamar o "tamanho fluminense" — expressão de José de Alencar para o marasmo imperial periférico e escravista.

É claro que há uma vida musical de concerto no Brasil do Segundo Império (embora vivendo um certo interregno entre a geração de Carlos Gomes, de Leopoldo Miguez e a dos jovens Alberto Nepomuceno, Alexandre Levy e Francisco Braga), com a apresentação de óperas e a vinda de virtuoses estrangeiros, como Gottschalk, que compôs a famosa "Fantasia sobre o Hino Nacional Brasileiro". O Clube Beethoven, associação musical fundada em 1882, conferindo uma aura concertística mais ambiciosa aos últimos anos da Monarquia, vigorou até 1889, promovendo concertos de câmara e sinfônicos, palestras (dadas, entre outros, pelos beletristas Rui Barbosa e Afonso Celso, e pelo "parlamentar" Antonio Ferreira Viana), e mantendo ao mesmo tempo uma biblioteca dirigida por Machado de Assis. "Um homem célebre" foi escrito, a propósito, durante a vigência do Clube Beethoven, o que oferece uma contraface interessante ao fato de o compositor alemão figurar como o "evangelho" de Pestana: ele é, ao mesmo tempo, o ideal do compositor de polcas e o vulto honorável consagrado pela elite imperial, além de ser objeto privilegiado da atenção do amante de música Machado de Assis. Mas o notável, aqui, é que, ao não mimetizar a escala normal desse estado de coisas, projetando em vez disso a situação de um compositor que está fora do circuito musical erudito em vigor e que se debate entre o ideal de uma música clássica em estado pleno e o crescimento avassalador da música popular de massa dentro de si mesmo, Machado de Assis assinala de maneira viva, como figura, a polarização desnivelada a que está sujeita a vida musical brasileira como um todo.

Pestana está aí, em primeira instância, no lugar da ponte impossível entre a quadrilha de salão e a sonata de Beethoven que o espera aberta sobre o piano — ele mesmo a encarnação da incongruência entre a música de peso e a música mais que ligeira, cujas léguas de distância o mundo brasileiro parece transformar em anos-luz, quando não as dissolve nos salões. Mas, ao mesmo tempo em que se marca essa distância abissal, Pestana faz a ligação secreta entre uma coisa e outra, detendo, mesmo que sem saber, a chave de um pianismo requintado que trabalha instintivamente sobre os materiais e sobre a incongruência que lhe é dada. Não é impertinente considerar que a própria incapacidade de compor — quando isto significa

transpor um estilo que não corresponde à experiência profunda — não deixa de ser uma qualidade e o índice de uma relação não falsificada com a arte: fácil seria uma versão edulcorada e kitsch — um pastiche dos clássicos —, o que não vinga no horizonte do nosso Pestana. O seu inefável noturno "Ave, Maria", por exemplo, sucumbe ao teste do plágio, e é imediatamente descartado. Convenhamos, aliás, que a grandeza também pode ser medida pelo tamanho de um fracasso — com o seu, Pestana escapa com altiva dignidade à condição do reles diluidor.

A permeabilidade entre diferentes mundos musicais é, por outro lado, o traço definidor da formação musical brasileira, segundo Lorenzo Mammì:

> Numa sociedade pouco diferenciada como a nossa, nunca houve uma separação muito nítida entre práticas musicais "altas" e "baixas". No século XIX, o lundu era cantado nos teatros, a polca e a valsa se dançavam na rua (e daí surgiu o maxixe e a brasileiríssima valsinha). Coros de escravos eram recrutados para cantar óperas, e um músico de banda podia, num dia, acompanhar a procissão do Divino e, no dia seguinte, participar da encenação de um drama de Verdi.[30]

Os programas musicais de saraus e recitais, de que se tem notícia, são geralmente ecléticos e misturados. O próprio Inácio Ramos, nosso conhecido de "O machete", ganha a vida, como vimos, tocando "ora num teatro, ora num salão, ora numa igreja", ao mesmo tempo em que se aprofunda no violoncelo. Pestana é, portanto, a versão extremada de um dado constitutivo e extensivo da cultura musical brasileira, que ganha, nele, um acabamento radical pela exposição flagrante dos opostos — tensionados e carregados de interrogação.

O padre pai Na casa em que respira, com alívio, a atmosfera silenciosa da noite propícia às aventuras musicais profundas — "casa velha, escada velha, um preto velho que o servia" — Pestana cerca-se ao piano, como já vimos, de uma galeria de retratos de músicos, religiosamente entronizados. "Cimarosa, Mozart, Beethoven, Gluck, Bach, Schumann e ainda uns três, alguns gravados, outros litografados, to-

30 MAMMÌ, Lorenzo. "Prefácio". In: *Cancioneiro Tom Jobim*. Rio de Janeiro: Jobim Music/Casa da Palavra, 2000, p. 16.

dos mal encaixilhados e de diferente tamanho": os nomes desse panteão compõem um cânone estético envolvido ironicamente, pela ótica narrativa, numa aura de canonização sacral. Todos incorporados, no entanto, dados os índices de informalidade, a uma relação sugestiva de convivência, mais do que de veneração abstrata. Tanto mais que um entre eles, o único brasileiro, figura como um padre compositor, que permanece anônimo para o leitor, e cuja ascendência pessoal direta sobre Pestana paira, conforme veremos, como uma incógnita decisiva.

Quando exercita ao piano a aproximação ao momento de compor, "desvairado ou absorto", entre ansiosas xícaras de café, movimentos até a janela e trechos executados "com a alma alhures", a fonte musical em que Pestana bebe é nada menos do que a do classicismo vienense e o núcleo denso da forma-sonata: Beethoven, tocado "com grande perfeição", diga-se de passagem, e acompanhado, numa linha cheia de conseqüência, por seus predecessores diretos, Haydn e Mozart.

Logo antes disso o escravo, que acende o gás da sala e traz o café, é senhorialmente destratado pelo aspirante à grande arte, que o despacha, sequioso pelo usufruto da solidão: temos, na cena, uma primeira pontuação, em nota realista de passagem, da convivência entre o cultivo ambicioso da grande arte burguesa e o escravismo cotidiano, relação que guarda, no entanto, como veremos, camadas mais profundas e de múltiplas conseqüências.

O contexto musical é nada casual ou indefinido: as escolhas de Pestana, longe de namorar um romantismo ralo de salão, convergem na prática para a grande tradição clássico-romântica. O repertório, embora sugerido com naturalidade, é paradigmático. Por isso mesmo, também, ganha peso inequívoco a referência àquele único brasileiro entre os retratos de músicos que pendem da parede, em meio ao rol dos europeus ilustres, e que não por acaso merece ser tratado à parte:

> Um só era a óleo, o de um padre, que o educara, que lhe ensinara latim e música, e que, segundo os ociosos, era o próprio pai do Pestana. Certo é que lhe deixou em herança aquela casa velha, e os velhos trastes, ainda do tempo de Pedro I. Compusera alguns motetes o padre, era doudo por música, sacra ou profana, cujo gosto incutiu no moço, ou também lhe transmitiu no sangue, se é que tinham razão as bocas vadias, cousa de que se não ocupa a minha história, como ides ver.

O padre anônimo mostra aqui um valor formativo comparável àquele que já vimos consignado, em "O machete", na relação de Inácio Ramos com o pai, também ligado à música sacra: embora em dimensões materiais diferentes, porque se trata agora de um verdadeiro cabedal, é ele que passa o seu patrimônio de conhecimentos, posses e motivações ao jovem músico. Mas, como em todos os outros aspectos, essa relação complica-se, definitivamente, em "Um homem célebre". Porque, nesse caso, o padre não é um humilde músico de igreja mas está posto na posição de índice das aspirações brasileiras à música de concerto, e a alusão à paternidade é esquiva, objeto de "bocas vadias" com as quais o narrador não se compromete e negaceia ironicamente, dizendo sem dizer e deixando o não-dito pelo dito. Indecisa entre o biológico e o simbólico, entre o sacro e o profano, entre a religião e a quebra do celibato, e barrada por um recalque que o narrador glosa ambiguamente, a questão da paternidade é inseparável, aqui, do drama artístico e existencial de Pestana.

Ao referir-se, em outro momento, às qualidades inerentes à polca do compositor, o narrador insiste no mesmo *leitmotiv* da relação entre a criação musical e a transmissão biológica: "[...] na composição recente e inédita circulava o sangue da paternidade e da vocação". Está em jogo, na verdade, um cabedal genético-cultural incontornável, investido de maneira dúbia na dimensão simbólica da paternidade: quando reza por música a sua missa noturna, Pestana busca sair-se dela como o pai de uma obra clássica, e filho, por sua vez, do grande tesouro paradigmático de nomes ilustres entre os quais alinha, com discreto mas inequívoco destaque, o padre-pai.

Em seu rito composicional, Pestana tenta sacramentar essa linha de filiação e paternidade que o faria imortal através da obra criada, extraindo do nome-do-pai, ou do padre — que não pode ser dito —, o sacramento que ele mesmo tem, no entanto, que oficiar. "Vão estudo, inútil esforço. Mergulhava naquele Jordão sem sair batizado": o batismo, sacramento que consagraria nele o filho, é falhado. Logo adiante, tentará o casamento, o sacramento que consagraria nele o pai, unindo-se em núpcias espirituais à frágil Maria, viúva de vinte e sete anos, "boa cantora e tísica", recebendo-a como "a esposa espiritual do seu gênio". O arrazoado que acompanha a decisão marca mais uma volta do *leitmotiv* da criação musical como paternidade: "O celibato era, sem dúvida, a causa da esterilidade e do transvio, dizia ele consigo; artisticamente considerava-se um arruador de horas mortas; tinha as polcas por aventuras de petimetres. Agora, sim, é que ia engendrar uma família de obras sérias, profundas, inspiradas e trabalhadas".

Cheio dessa esperança, e entoando o seu cântico dos cânticos particular — "Maria, [...] dá-me o que não achei na solidão das noites, nem no tumulto dos dias" — desemboca num fragoroso lapso de memória, tomando como seu um noturno de Chopin, plagiado involuntariamente sob o título, grávido ainda de religiosidade, de "Ave, Maria".

Do primeiro desastre, o do mergulho no Jordão que não batiza, Pestana sai-se como um autêntico "Fausto suburbano", como já foi chamado, pensando livrar-se das polcas por meio de uma espécie de pacto mefistofélico pela culatra: "- As polcas que vão para o inferno fazer dançar o diabo, disse ele um dia, de madrugada, ao deitar-se". A frase que segue é um assombro da ironia: "Mas as polcas não quiseram ir tão fundo". Desejante desesperado da verticalidade, divina ou diabólica que fosse, desde que elevada ou profunda ("interrogando o céu e a noite, rogando aos anjos, em último caso ao diabo"), Pestana recebe de volta a platitude serelepe e sem saída da polca, com sua irrequieta intranscendência: o seu inferno é horizontal, e a horizontalidade dissipa até mesmo os infernos. Do outro desastre, o do casamento espiritual falhado que lhe apresenta um filho que não é seu, porque plagiado, nascido "daqueles becos escuros da memória, velha cidade de traições", Pestana parte para o suicídio, igualmente abortado, com o qual pretenderia matar a polca no próprio nascedouro: "Para que lutar? [...] Vou com as polcas... Viva a polca!".

Os motivos religiosos, sacramentais, que cercam a criação musical erudita em "Um homem célebre", apontam todos de volta, em seu fracasso, ao mesmo ponto de origem: o padre-pai, que está e que falta, que acena para as alturas da música elevada e sublime mas que secreta, como pretendo mostrar, os eflúvios que proliferam em polcas amaxixadas. O patrimônio genético-musical de Pestana — se se pode dizer assim — não vem diretamente de Gluck e Schumann, mas envolve esse intrigante suposto pai que paira como enigma, e cujo alinhamento entre os vultos europeus não se dá sem sustos.

É inevitável lembrar, então, que a figura de um padre compositor de música sacra, e às vezes profana, capaz de transitar entre o moteto e a modinha, tem um valor indiscutível de paradigma na formação da música erudita brasileira: sem pretender sugerir, obviamente, qualquer referência do conto a personalidades reais, sabemos o quanto o lugar de pai da música erudita no Brasil, durante o século XIX, foi atribuído ao padre José Maurício Nunes Garcia, e tanto mais marcadamente pelo fato de que se desconhecia, a essa altura, a grande produção mineira do século XIX. Teve um papel decisivo na valorização da obra do grande compositor mulato a dedi-

cação de Afonso de Taunay, cujos resultados Machado conhecia bem. No contexto de "Um homem célebre", a presença única de um brasileiro, figurado como um padre compositor posto entre os luminares da música européia com seu retrato caprichado a óleo, guarda, ao lado de suas fortes ligações afetivas e obscuras com o próprio Pestana, um inequívoco caráter de representatividade, constituindo-se num tipo cultural cujo valor de ícone pode ser aferido de vários modos.

A figura do padre pai é conhecida na história colonial brasileira. Gilberto Freyre, no seu melhor estilo, é enfático a respeito. Sintomaticamente, o padre pai se associa, em primeira instância, à miscigenação, dado que "o intercurso sexual de brancos [...] inclusive eclesiásticos [...] com escravas negras e mulatas foi formidável", ao mesmo tempo em que "talvez em nenhum país católico tenham até hoje os filhos ilegítimos, particularmente os de padre, recebido tratamento tão doce; ou crescido em circunstâncias tão favoráveis".[31] A figura do padre pai, absorvida, certamente com a devida ou relativa ambigüidade, pela ordem familiar patriarcal, associa-se também à transmissão de valores letrados, já que o clero foi, segundo Caio Prado Jr., "durante a nossa fase colonial, a carreira intelectual por excelência, e a única de perspectivas amplas e gerais", tornando-se a batina, muitas vezes, o escasso "refúgio da inteligência e cultura".[32] A função sacerdotal conjugou-se não poucas vezes com a administração de famílias e proles informais, como meio que era de ascensão social e de educação relativamente aprimorada para rapazes de pendor às vezes mais intelectual que religioso, muitas vezes mulatos ("os mestiços são numerosos no clero brasileiro", tendo a Igreja honrado "no Brasil sua tradição democrática, a maior força com que contou para a conquista espiritual do Ocidente", diz ainda Caio Prado), outras vezes como lugar de franca afirmação de "virtudes patriarcais", que explicam a existência de "tanta família ilustre no Brasil fundada por padre ou cruzada com sacerdote; [...] tanto filho e neto de padre, notável nas letras, na política, na jurisprudência, na administração", completa Gilberto Freyre.[33]

O que temos aí, em rápidos traços, é uma verdadeira constelação sócio-cultural, nebulosa pela sua própria informalidade de base, mas reconhecível no modo como

31 FREYRE, Gilberto. *Casa grande e senzala*. 19ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978, p. 442-3.

32 PRADO JR., Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. 16ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1979, p. 281.

33 FREYRE, Gilberto. Op.cit., p. 444.

se conjugam nela, sintomaticamente, a figura do religioso e sua "fraca vocação para o ascetismo", posto na posição de promotor ou produto da miscigenação, ao mesmo tempo em que beneficiário e transmissor dos valores da cultura letrada. Curiosamente, todos esses traços se encontram na figura ancestral do padre José Maurício, como veremos a seguir. Eles se encontram também em "Um homem célebre", com a diferença de que Machado de Assis os dissimula, articulando-os em múltiplos níveis que vão da explicitude resvaladiça à filigrana cifrada.

Sobre o padre mulato José Maurício Nunes Garcia, justamente, autor de antífonas, ladainhas e te-déuns, sabe-se, por Mário de Andrade, que teve um filho, o doutor Nunes Garcia, médico, catedrático de Anatomia geral e descritiva, poeta, pintor, sócio do Instituto Histórico e Geográfico, autor de modinhas, tendo dedicado à memória do pai a coleção musical das "Mauricinas", partituras "acompanhadas das respectivas poesias", e sendo, segundo Sandroni, um dos compositores profissionais de lundus na segunda metade do século XIX.[34]

O caso fala por si mesmo, em sua relação com "Um homem célebre". O modelo genético-cultural no qual vigora a figura de Pestana é bastante peculiar e brasileiro: ele pertence ao mesmo mundo em que o pai totêmico da nossa música erudita pode compor a "Grande Missa em Fá Maior" e o filho, ao exaltá-lo, compor lundus; o mesmo filho que compõe lundus se constituir em homem de prol e medalhão, enquanto o pai é respeitabilíssimo padre. Não é à toa que igreja de Beethoven, no altar do piano, balance em polcas amaxixadas, e que o real de raiz, quanto à relação familiar, permaneça em segredo de polichinelo. Já a mulatice, e a música que a ela corresponde, permanecem como segredos que se debatem em níveis mais profundos, porque nelas está o próprio nó que liga os termos formalmente impermeáveis da estrutura social — senhor e escravo —, através do elo proliferante, óbvio e oculto, entre escravidão e sexualidade, que "inventa" social e culturalmente, no Brasil, o mulato.[35] Esse nó, diga-se, é ambivalência pura, por-

34 Ver Sandroni, Carlos. Op.cit., p. 56.

35 Sobre a originalidade do lugar sócio-econômico e cultural do mulato na formação brasileira, isto é, na colonização portuguesa tal como se deu no Brasil, diferentemente de como se deu na África, ver Luiz Felipe de Alencastro, "A invenção do mulato", em *O trato dos viventes:* formação do Brasil no Atlântico Sul. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 345-55.

que — mais além do senhor e da escrava, e, mais do que o homem livre branco — o mulato, na própria borda do processo, está na fronteira entre a exclusão e a inclusão, como a parte nem rejeitada nem admitida que guarda o segredo inconfessável do todo. Esse lugar é homólogo, por sua vez, àquele ocupado pelas músicas populares africanizantes, entre renegadas e sedutoras, índices irreprimíveis da vida brasileira, que se tornarão depois ícones festejados do Brasil moderno, e via privilegiada de sua simbolização.

O ensaio de Mário de Andrade, "Padre José Maurício", em *Música, doce música*, merece longa citação aqui, tal é a sua familiaridade com o mundo implícito nos bastidores do conto machadiano. Vejamos a descrição da infância de José Maurício, segundo o autor de *Macunaíma*:

> Filho de preto sabe cantar. No Rio a era das Modinhas estava se intensificando e um eco vago dos salões devia chegar até a rua da Vala (Uruguaiana) onde o mulatinho nascera. De resto as ruas ressoavam com os cantos dos escravos "seminus, aos grupos de dez a doze, movendo-se a compasso com os seus cantos, ou antes gritos, a carregar em grandes varais, cargas pesadas e todas as mercadorias do porto". Esse canto devia ser impressionante porque vários cronistas se referem a ele, Foster, o príncipe de Wied, Luccock... E ainda as duas mulheres levavam José Maurício às festas de igreja, onde o pequeno rezava ainda mal convicto, distraído com as músicas então aplaudidas do brasileiro padre Manuel da Silva Rosa. Tudo isso de certo que influía muito no mulatinho extremamente musical, dotado de voz bonita e passando o tempo dos brinquedos a fazer violinhas de tábua e elásticos de botina.
>
> Afinal arranjou uma viola de verdade e a tangeu, tangeu tanto, que acabou descobrindo por si o segredo das primeiras harmonias. Dedilhava as cordas e se punha cantando romances tradicionais. Logo a vizinhança toda se engraçou pelo menino e ele ia nas reuniões, cantar os casos do Bernal Francês, da Dona Iria e suspirar modinhas árcades. "Este menino precisa aprender música..." E as duas mulheres trabalhavam mais porque além das roupas, tinham que ajuntar os oitocentos réis mensais que pagavam a escola de música do mulato Salvador José. Aí José Maurício aprendeu teoria e dizem que violão.

Mesmo que em grande parte um exercício de especulação imaginária sobre o contexto em que terá crescido o compositor, a biografia mário-andradina de José Mau-

rício não deixa de ser um documento que nos remete à pouca diferenciação cultural e à mistura de fontes e níveis na vida musical do Rio de Janeiro no início do século XIX, com destaque para a presença do escravo na paisagem sonora da cidade. A propósito, a música e as artes plásticas, tidas como artesanais e mais próximas das funções puramente técnicas, são praticadas tendencialmente, no Brasil, na tradição colonial, por negros e mulatos, enquanto as belas letras, distantes do trabalho manual, são prerrogativa de brancos. Esse contexto formativo evocado por Mário de Andrade não será totalmente estranho, como se pode imaginar, ao lugar sócio-cultural do próprio Machado, com a diferença de que este torceu de certo modo a linha da destinação social corrente no Brasil ao se tornar, digamos, não mais um padre mulato, e músico, mas um escritor.

Um outro trecho do texto de Mário de Andrade nos interessa aqui, e, ao tratar da questão da paternidade em José Maurício, ganha mesmo um certo sabor machadiano, podendo ser lido quase que como uma explicitação despachada daquilo que o narrador de "Um homem célebre" desvela camufladamente:

> Aliás também outro ano forte de comoções, fora pra José Mauricio, esse de 1808. As...limpezas públicas eram muito desleixadas e indecisas e o padre mestre dera um formidável escorregão nas calçadas pouco limpas do tempo. Em dezembro ficou pai. Não tenho nada com isso e o filho do padre e da "mula sem cabeça" tradicional, não seria um inútil para o Brasil. Formou-se médico; e o dr. Nunes Garcia foi além de catedrático de Anatomia geral e descritiva, escritor de obras científicas, como as "Lições de Antropotomia" e o "Nova forma de apreciar os ferimentos do peito com ofensa duvidosa nas entranhas". E inda foi poeta e pintor. E foi, mais, sócio do Instituto Histórico e Geográfico. E finalmente compositor de modinhas.[36]

Mário toma para si, não sem encenar certo negaceio e fingida reticência, algo do lugar daquelas "bocas vadias" com as quais o narrador de Machado finge nada ter a ver. Aliás, o "não tenho nada a ver com isso" é comum aos dois, implícito num e explícito noutro. Ambos estilizam certamente um costume de longa data, isto é, a fofoca imemorial que comenta, com certa malícia permissiva e disfarçado prazer, "o

36 ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*, p. 134-5.

filho do padre e da 'mula sem cabeça tradicional'" (a violência da expressão diz por si mesma do lugar desqualificado da mãe), com saída edificante, porque acrescenta a cultura letrada — "não seria um inútil para o Brasil", "era doudo por música, sacra ou profana, cujo gosto incutiu no moço".

Um adendo. Numa crônica de 1884, em *Balas de estalo*, a constelação de que falamos, incluindo um divertido contraponto entre José Maurício Nunes Garcia e a polca, dava um outro sinal: Machado de Assis dizia que Taunay, em campanha eleitoral, ocupava-se, em vez disso, dos responsórios do Padre José Maurício, empenhado, como já vimos, em elevar a memória do compositor a seu merecido reconhecimento. Machado chama-o engraçadamente à realidade, exortando-o a assumir-se como político em campanha, que é, e a eleger-se para poder, afinal, dançar polca — que "também é música, e não é de padre".[37]

O ventre livre Num pequeno texto sobre "Um homem célebre", com o título de "Polcas para um Fausto suburbano", Mário Curvello observa que o conto está coalhado de datas de aparência meramente factual mas sub-repticiamente significativas. O procedimento, já apontado outras vezes em Machado de Assis, especialmente por John Gledson, que lhe deu dimensões interpretativas de caráter amplo, emparelharia fatos narrados, de natureza local e pessoal, com episódios da história brasileira, através de datações disfarçadamente orquestradas. Tais ligações, de cunho críptico, mostram-se às vezes convincentes, depois de tiradas do suposto limbo em que se disfarçam, outras vezes podem parecer artificiosas, ou mesmo permanecer num estado de suspensão, talvez metodicamente construída pelo escritor, entre a alusão e o acaso.

Não me parece, de todo modo, que seja um procedimento alegorizador, que fizesse dos acontecimentos narrados um conjunto articulado de metáforas históricas. Supondo uma intencionalidade ponto a ponto, como é o caso do texto de Mário Curvello, a interpretação resulta redutora. Pode-se pensar, em vez disso, numa técnica de contraponto, à maneira musical, em que as linhas da ficção e da história se tocam sub-repticiamente produzindo efeitos de correlação sugestiva, não necessariamente analógicos nem necessariamente equiparáveis em importância.

37 MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. Crônica [33], 1884. "Balas de estalo". In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *Obra completa de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962, vol. III, p. 436.

As datas referidas por Curvello, presentes no conto, apontam para "temas da história política brasileira", envolvendo situações internacionais que incidem sobre "a política oficial do abolicionismo gradual", as reformas parlamentares e "o revezamento do poder entre liberais e conservadores". As primeiras são francamente nebulosas: 1815, data deduzida do nascimento da viúva Camargo, correspondendo ao Congresso de Viena, onde a Inglaterra "assume a liderança européia e colonialista" e Portugal assina um tratado reconhecendo o controle das rotas marítimas pela Inglaterra, com conseqüências sobre o tráfico; 1845, data deduzida do nascimento de Pestana, coincide com o decreto do bill Aberdeen pela Inglaterra, "assumindo a repressão direta ao tráfico, o que atingia imediatamente os interesses dos escravistas no Brasil".[38]

Nenhuma delas mereceria ser considerada não fossem polarizadas por uma outra, essa explícita, e em torno da qual podemos dizer que gravitam: 1871, data da Lei do Ventre Livre, é ao mesmo tempo a data de estréia das polcas do Pestana. É quando o compositor, ainda "donzel inédito", escreve "Pingos de sol", cuja lírica nomeação, escolhida pelo autor, é substituída pelo editor, mais pragmático, por "A lei de 28 de setembro" ou "Candongas não fazem festa". Depois de alguma orgulhosa resistência, mas levado pela "comichão da publicidade" — a "sede de nomeada" (que no caso de Pestana é intermitente, vindo *a posteriori* e sujeita a arrependimentos, ao contrário do caso de Brás Cubas, que a tem por princípio e fim, *causa vitae* e *causa mortis*) — o compositor aceita inserir-se no sistema produtivo da música popular urbana, e regular-se a partir daí por uma nova lógica de formatação da mercadoria, digamos assim, deixando ao editor a tarefa de determinar os títulos que lhe "parecessem mais atraentes ou apropriados". Segundo este, os títulos das polcas devem ser, "já de si, destinados à popularidade", mesmo que por duas vias aparentemente opostas, no caso a conexão com um acontecimento momentoso, isto é, a "alusão a algum sucesso do dia" — "A lei de 28 de setembro" —, ou a pura gratuidade chistosa, isto é, a "graça das palavras" — no caso de "Candongas não fazem festa".

A explicação rápida do editor para o sentido desse último título, tão cheio de gra-

38 CURVELLO, Mário. "Polcas para um Fausto suburbano". In: BOSI, Alfredo; CURVELLO, Mário; FACIOLI, Valentim; GARBUGLIO, José Carlos. *Machado de Assis*: antologia e estudos. São Paulo: Ática, 1982, p. 460.

ça quanto obscuro, configura-se já como um clássico *avant la lettre* do pensamento midiático: " — Não quer dizer nada, mas populariza-se logo". Na verdade, Machado de Assis aproveita-se mais uma vez, aqui, de elementos reconhecíveis pela sua circulação popular. Sandroni faz referência à polca "Ai! Candongas", da autoria "de um certo M.S.", e no romance *Til*, de Alencar, um escravo canta e dança um "samba", cuja letra diz: "Candonga, deixe de partes / É melhor desenganar / Que este negro da carepa / Não há fogo pra queimar".[39] Na linha dos títulos escorregadiamente sugestivos, de que já falamos, "candonga" constitui-se numa condensação polissêmica exemplar, pois, além de designar *instrumento de percussão* e *batuque*, é uma palavra cujos sentidos deslizam entre *trapaça*, *contrabando*, *intriga*, *mexerico*, *amor* e *benzinho* (conforme Houaiss). Assim, "populariza-se logo" porque "não quer dizer nada" e quer dizer tudo: resume a poética difusa nos títulos das polcas amaxixadas, dizendo o não-dito entre certa transgressão e certa sedução.

A conjunção de "Candongas não fazem festa" com "A lei de 28 de setembro", aparentemente discrepante em si mesma, forma no entanto uma intrigante figura de contraponto: a emergência da polca amaxixada, de cunho africanizante, combina-se com a lei de 28 de setembro de 1871, a Lei do Ventre Livre, que assinala o momento em que uma política oficial de desativação gradual da máquina escravista, sujeita na seqüência a inacreditáveis marchas, contramarchas e casuísmos de toda ordem, dispõe sobre a liberdade dos nascidos de mãe escrava a partir daquela data. A associação do tema da emancipação dos escravos com os títulos "Candongas não fazem festa" e "Senhora dona, guarde o seu balaio", ambas de 1871, não deixa de ser sugestiva de imediato. Elas ressoam difusamente, dentro do tom buliçoso nosso conhecido, os sinais da crise profunda que se desenha com a iniciativa monárquica, que se desenrolava desde alguns anos, de formular a lei que daria o passo no sentido de nos tirar da vexaminosa "vanguarda do atraso" que disputávamos com Cuba, tardando no regime escravista.[40] Eivada, no entanto, de "uma penca de disposições ambíguas que deixavam ao futuro a decisão sobre as fronteiras precisas

39 SANDRONI, Carlos. Op.cit., p. 76.

40 Ver CHALHOUB, Sidney. "Escravidão e cidadania: a experiência histórica de 1871". In: *Machado de Assis historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 142.

entre o poder de intervenção do Estado e o exercício da vontade senhorial",[41] isto é, resolvendo sem resolver a questão, e criando um campo prolífico para as manipulações interessadas na continuidade das relações escravistas, a lei de 1871 havia aberto, ao mesmo tempo, feridas políticas profundas, redefinindo "arenas de conflitos sociais", legitimando "uma maior intervenção do poder público nas relações entre senhores e escravos",[42] e inflamando nesses, "altanados", a ponta de um sentimento reivindicatório percebido pelos grandes proprietários como profundamente ameaçador.[43] Sidney Chalhoub descreve longamente o processo pelo qual Machado de Assis acompanhou, como funcionário do Ministério da Agricultura, as agruras da implementação da Lei, contribuindo na medida das suas possibilidades, reduzida ao caso-a-caso burocrático, para a observância do seu espírito emancipatório, e assistindo de perto e por dentro, ao longo da década de 1870, ao espetáculo do malabarismo retórico e da truculência com que as prerrogativas senhoriais se recompunham, e em torno do qual a máquina política girava em falso na indiferenciação patética entre conservadores e liberais.

Podemos perceber as marcas desse processo, e da desilusão que lhe corresponde, em "Um homem célebre". Depois de "Não bula comigo, nhonhô", de 1875, que emparelha com o ano da entrada em pauta das "discussões em torno de um projeto de lei para a libertação dos sexagenários"[44], o conto conflui para a cômico-cívica "Bravos à eleição direta", em 1878, ano da subida dos liberais, e termina em 1885, quando a subida dos conservadores motiva a encomenda, pelo editor, de uma polca alusiva ao "sucesso do dia", provocando em Pestana a única pilhéria de toda a sua existência, pouco antes de morrer, "bem com os homens e mal consigo mesmo": "faço-lhe logo duas polcas; a outra servirá para quando subirem os liberais".

Liberais e conservadores dançam, portanto, polcas políticas espelhadas e equivalentes, figura que retomaremos depois, no contexto maior da obra machadiana. Interessa aqui, no entanto, ao arrematar o capítulo das datas, assinalar que há uma outra que fica soando em surdina, não propriamente no enunciado do conto, mas

41 CHALHOUB, Sidney. Op. cit., p. 182.

42 Ibidem, p. 226.

43 Ver CHALHOUB, Sidney. Op. cit., p. 254-5.

44 CURVELLO, Mário. Op. cit., p. 460.

na assinatura: "Um homem célebre" foi publicado em 29 de junho de 1888, um pouco mais de um mês depois do 13 de maio da Abolição, e pode-se considerá-lo, por todos os motivos, conjunturais e estruturais, uma singular espécie de trans-escritura comentada da Lei Áurea. Literariamente, a questão não se coloca diretamente no foco da representação, mas na intrincada textura contrapontística implícita, através da qual se sobrepõem e se interferem no conto três ondas históricas de diferente duração e alcance: a cena da crise política em que o sistema escravista brasileiro vislumbra seu fim sem admitir-se a própria superação, e sem projeto conseqüente para fazê-lo; a emergência irrefreável de uma experiência de fundo, da escravidão e da mestiçagem, ligada a dispositivos inconscientes, recalcados e irradiantes, que se manifesta difusamente em música e toma forma nas polcas amaxixadas; a instauração recente e já voraz de um mercado de bens simbólicos, com vocação totalizante, que visa ao efeito da popularização e da vendabilidade, formatando as manifestações tradicionais da cultura com vistas ao consumo imediato e de massa.

Como se vê, não é pouca composição. Pestana contracena com essas linhas subjacentes da narrativa, e é em contraponto com elas que se desenvolvem as vicissitudes da sua mal e bem lograda criação. Voltemos, então, àquele ponto crucial do conto em que ele tenta, em vão, compor a obra clássica, invocando o paradigma paterno do padre compositor e tentando compatibilizá-lo com os vultos modelares da música européia. Em poucos parágrafos, vive uma espécie toda particular de "angústia da influência", figurando-se um céu vazio sobre uma terra constelada de partituras já escritas e gasta para o repertório de frases musicais possíveis, como se todas as estrelas do universo, caídas, fossem notas musicais já usadas. Esquecido das polcas e distante dos devaneios desejantes de Sinhazinha Mota, tenta em vez disso fazer "surgir das profundezas do inconsciente uma aurora de idéia", que não vem, ou se esvai. Peteca irritada entre o plágio e o nada ("se acaso uma idéia aparecia, definida e bela, era eco apenas de alguma peça alheia, que a memória repetia, e que ele supunha inventar"), pensa em abandonar tudo e expiar o fracasso no trabalho braçal ("jurava abandonar a arte, ir plantar café ou puxar carroça") — trabalho braçal que se alinha aqui, estruturalmente, com as outras alternativas desesperadas que se apresentam ao fracasso compositivo, isto é, o inferno e o suicídio, de que já falamos antes.

Como sabemos, à noite perdida em contorções estéreis na busca da composição da sonata segue-se a manhã trivial na qual despontará, extemporâneo e intempestivo, o veio inadvertido da criação. Pestana acorda, cedo e pouco dormido, para a rotina das aulas particulares a domicílio, secundado sempre pela sombra provedora do escravo doméstico, que serve o almoço e que o protege da sua proverbial distração, perguntando-lhe pela escolha da bengala ou guarda-chuva. Um breve diálogo direto sobre se chove ou não chove produz uma pausa maquinal, enquanto a atenção do compositor flutua absorta e o escravo fala do estado do céu "meio escuro".

> Pestana olhava para o preto, vago, preocupado. De repente:
> — Espera aí.
> Correu à sala dos retratos, abriu o piano, sentou-se e espalmou as mãos no teclado. Começou a tocar alguma coisa própria, uma inspiração real e pronta, uma polca, uma polca buliçosa, como dizem os anúncios.

A reversão completa e abrupta, especialmente se considerada a exuberância da composição que se segue, e de que já falamos, precisa ser entendida no contexto construído pela narrativa. Em primeiro lugar, não é difícil pensar, dado o quadro, que a longa noite infrutífera, e o contato continuado com a resistência do objeto-música, que não se entrega, desencadeia uma elaboração não-consciente, e de efeito retardado. Nesse caso, é justamente quando a consciência desiste da luta acirrada com as "profundezas do inconsciente" que algo daquilo que se acumulou no processo ganha forma inesperada e mesmo involuntária. Nesse sentido, a meneiada polca fluminense é, apesar de tudo, composta em diálogo com a longa viagem dentro dos clássicos.[45]

Mas é aí que se realiza, também, a extraordinária viragem, cujo desencadear-se está cifrado na passagem referida. A narrativa figura uma conjugação de elementos triviais que guardam, no entanto, o poder de precipitar forças latentes e acumula-

45 No mesmo volume de *Várias histórias* Machado inclui o extraordinário e pouco notado "O cônego ou metafísica do estilo" (p. 155-60), em que desenvolve uma intrigante sondagem ficcional sobre a participação de níveis não-conscientes na elaboração criativa, incluindo o efeito retardado de processos que se completam quando a consciência os esquece.

das numa direção-surpresa. A conversa vazia sobre o tempo junta difusamente o preto escravo e a nuvem carregada, e dispara uma corrente associativa que desemboca em polca repentina: um retorno do recalcado, que converte momentaneamente o círculo vicioso em virtuoso, deslocando o lugar falseado do padre-pai.

É claro que, se não houvesse tantos níveis de referência velada, em volta, o mais natural seria que aceitássemos a cena como uma simples vinheta de verossimilhança realista. O que ocorre, no entanto, é uma conexão instantânea de conteúdos cumulados, dispersos e articulados pelo conto em motivos ligados à música e à escravidão, à música erudita e à música popular urbana, à música européia e à africana, à miscigenação e à mestiçagem, tudo isso combinando-se na fronteira do emergente com o recalcado. Não penso, pois, na cena como metáfora e no escravo presente nela como um suposto símbolo estático, ou algo que o valha, mas como o índice desencadeador — nada in-significante —, de uma espécie de lapso produtivo, que abre comportas e redireciona inconscientemente o impulso musical travado.

Pode-se dizer que a questão agora passa a ser não só a do padre-pai mas também, de um duplo ponto de vista, social e artístico, a do ventre livre — valendo para a criação musical. Ou seja: nela estão implicados pai e mãe, escravidão e mestiçagem, história social e música. Formalmente, o ventre livre era, no contexto que cerca a Lei, uma ficção jurídica em torno da qual se debatia se o filho da mãe escrava era "ingênuo", isto é, já livre desde a concepção, ou "liberto", isto é, escravo no corpo escravo, e juridicamente emancipado ao nascer. A complicada guerra retórica investida na questão implicava diretamente nas responsabilidades decorrentes da educação e destino social da criança, e nas manobras tendentes à perpetuação de interesses senhoriais. O corpo da mãe escrava é, no momento da Lei do Ventre Livre, de um ponto de vista jurídico-formal, um ser em mutação histórica, um híbrido litigioso, só concebível por uma singular contorção ideológico-retórica, suscetível de ser escravo como um todo e livre em parte, no íntimo insondável em que concebe e engendra.

Visto assim, o conflito de Pestana dá forma a essa passagem, expressando na polca amaxixada o nascimento de um ser musical cujo estatuto — dúbio — pode ser reconhecido e ao mesmo tempo negado, por tudo o que se disse até aqui. Mas a força do acontecimento, e o que nele não quer calar, mesmo com as conseqüências risíveis que isso comporta, no contexto geral do conto, indicam algo que se coloca —

como a própria força de um ventre materno, escravo ou livre — num lugar que está mais além da ficção jurídica e ideológica. Alencastro afirma que Machado de Assis "compõe a charada que se coloca aos compositores imperiais pelo fato de o piano estar fora do lugar".[46] A palavra charada é muito bem aplicada aqui, e coloca-se, com mais propriedade ainda, ao leitor. Pois se a música erudita no Brasil comparece como uma espécie de *idéia fora de lugar* (Alencastro alude certamente ao texto clássico de Roberto Schwarz), a polca-maxixe que assalta o Pestana é um *lugar fora das idéias*: ela dá sinal de um núcleo inconsciente que nele se manifesta e que o ultrapassa, e que sobrevém como a afirmação irreprimível pela qual se decanta algo de uma experiência coletiva não-verbal, feita de síncopas, acenos, negaceios, e a pulsão soberana que não há como calar. Por esse viés, a escravidão não é somente a instância que problematiza o estatuto do liberalismo como ideologia na periferia do capitalismo, mas parte daquela nebulosa humana concreta cujos sinais miscigenados ao longo dos tempos são captados pela polca em mutação, através — como só a música é capaz — de deslocamentos mínimos e incisivos, que testemunham e expressam um mundo social barrado pelo recalque.

Alencastro observa que o sofrimento de Pestana liga-se ao seu desejo de "dar à sua atividade um caráter público", transformando-se, ao menos desejadamente, "num grande artista", e escapando às injunções restritas do saraus familiares, onde só se permitem "exercitar pendores privados".[47] De fato, alçar-se às alturas da música universal significaria conquistar a imortalidade imaginária, libertar-se dos caprichos senhoriais da "boa e patusca viúva", e incluir-se numa dimensão pública chancelada pelo cânone da grande arte — dimensão que falta, no entanto, no Brasil.

Mas a atividade de Pestana participa, inequivocamente, de um "caráter público" de outra natureza, que Alencastro deixa de notar: o homem célebre foge do salão dançante mas também das ruas que transpiram por toda parte seus ritmos e suas melodias, no clarinete que toca numa casa, onde se dança, e nos assovios que ecoam em cânone e em uníssono uma de suas polcas. A questão, aqui, é que a polca amaxixada vaza os espaços fechados e os contextos de classe implicados no pianismo dos salões: ela se liga com o machete das ruas, com flautas, clarinetes, oficleides,

46 ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Op cit., 49.

47 Ibidem, p. 50.

violões e cavaquinhos, com pandeiros e candongas — ela se irradia incontrolável, sai e volta pelo ladrão do inconsciente. É não só mercadoria de massas mas cifra imponderável do mundo brasileiro, algo que cruza as orquestras de teatro, os salões da moda, a música das camadas médias e dos chorões mulatos, as danças de negros na Cidade Nova, ligadas às profundezas sem fundo da humanidade escrava.

A introdução do piano no Brasil parece ter funcionado, conforme vimos, como uma espécie de sublimação modernizante da escravidão. "Vendendo um piano, os importadores comercializavam — pela primeira vez desde 1808 — um produto caro, prestigioso, de larga demanda, capaz de drenar para a Europa e os Estados Unidos uma parte da renda local antes reservada ao comércio com a África, ao trato negreiro".[48] O fato espantoso, então, é que o piano se substitui, em parte, como mercadoria-fetiche, à própria mercadoria-escravo, pondo-se no lugar desta como se a negasse, ao mesmo tempo em que promove o remanejamento do trânsito de capitais, contribuindo para conectá-lo aos centros adiantados. Mais uma razão para que o escravo real, que carrega o piano, permaneça como seu sinal, sua metáfora oculta e sua metonímia. Traços disso ficaram na música — nos "cantos de carregar piano", tal como aparecem referidos emblematicamente na penúltima página de *Casa grande e senzala*, e tal como foi encontrá-los ainda na década de 30, em Recife, a Missão de Pesquisas Folclóricas promovida por Mário de Andrade. Mas ficaram também e sobretudo nas polcas estilizadas por pianeiros nos bailes populares, que se transformaram em polcas-lundu, tangos brasileiros, habaneras e maxixes, superiormente criados e recriados por Ernesto Nazareth, cujas primeiras peças, como a genial "Cruz, perigo!!", de 1878, são contemporâneas das de Pestana, e cuja obra acabou não só por relativizar mas por devassar as fronteiras entre o erudito e o popular.

Machado de Assis foi quem primeiro percebeu — e muito precocemente, no apagar das luzes do Império — a dimensão abarcante que assumiria a música popular no Brasil como instância a figurar e a exprimir, como nenhuma, a vida brasileira como um todo. Todo necessariamente problemático aos olhos do mais agudo crítico das totalizações que conhecemos; todo não harmonioso mas paradoxal no cerne, remetendo a um mundo de conflitos e imbricações que engata diretamente

48 Ibidem, p. 47.

o substrato cultural mais arcaico do escravismo nas formas mais lépidas da mercantilização moderna. Não obstante, flagrou a potência humana e artística dessa encruzilhada, e disse-o, em interrogação e em *segredo*.

O segredo está ligado à capacidade machadiana, tantas vezes reconhecida e estudada, de elaborar construções complexíssimas, e afinal incisivas, sobre a alusão e a referência indireta. Mas, nesse caso, associa-se particularmente, como venho tentando mostrar, à barreira de ovos que cercava o chão do próprio assunto — a música brasileira e a mestiçagem que lhe é inseparável, tratadas com um misto de agudeza desveladora e decoro. A "propensão para o decoro", em Machado, marca, segundo Alfredo Bosi, parafraseando Lúcia Miguel Pereira, uma estratégia defensiva para o "mulato pobre e enfermiço a que só o mérito e uma conduta sóbria e discreta ofereceriam alguma chance de ascensão social", protegendo a "intimidade frágil e vulnerável" contra "os golpes da esfera pública e suas formas diretas ou oblíquas de dominação".[49] Fala por essa fina interpretação da subjetividade em situação social a própria ausência — silenciosa e gritante — de qualquer referência a um único mulato livre em toda a série dos romances de Machado de Assis.[50]

"Um homem célebre" labora, pois, em torno dessa lacuna, que não deixa de ser central. Por isso mesmo é um conto que diz tanto escondendo tanto. Não bastasse, empresta ao protagonista, numa piscada semântica, o signo *pestana*, ligado musicalmente à estrutura e ao uso dos instrumentos de cordas, mas ligado também ao ocultamento associado à visão, presente nos cílios que formam a "franja protetora

49 BOSI, Alfredo. *O teatro político nas crônicas de Machado de Assis*. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, Coleção Documentos, Série Literatura n. 1, 2004, p. 19.

50 Lúcia Miguel-Pereira relativiza os comentários sobre a ausência da palavra "mulato" na obra machadiana, dando como único exemplo, no entanto, o conto "Pai contra mãe", onde aparece uma mulata escrava: "Se não é verdade, como geralmente se diz, que nunca empregou a palavra mulato — em "Pai contra mãe" repete-a várias vezes — é certo que não lhe agradava ouvi-la em conversa". Ver *Machado de Assis:* estudo crítico e biográfico. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936, p. 235. Uma moça mulata, "cria de casa", é protagonista do conto "Mariana", publicado em 1871 no *Jornal das Famílias* (não republicado por Machado e recolhido por Gledson em sua já citada *Contos/uma antologia*). Mas a questão se coloca de fato, a meu ver, na ausência do homem livre mulato. É claro, também, que a pertinência da questão se liga ao seu caráter sintomático, naquilo em que ela ilumina

do globo ocular", e na "tira costurada a uma peça de vestuário e guarnecida de casas para abotoamento, em que os botões ficam ocultos".[51]

O quarteto semiótico Uma última volta da narrativa: fracassado na esperança do casamento artístico, Pestana, sentindo nos dedos a comichão libidinal da polca como "um frêmito particular e conhecido", compõe e faz publicar novas polcas sob pseudônimo, à maneira de aventuras extraconjugais. Em paralelo, Maria, sabidamente tuberculosa desde antes do casamento, definha e morre numa noite de Natal, seguindo-se a cena pungente do velório solitário em que, invadidas pela música dançante de um baile vizinho, cujo repertório soa como um *pot-pourri* infernal, de sua autoria, as horas dançam uma espécie de polca macabra, "úmidas de lágrimas e de suor, de águas de Colônia e de Labarraque, saltando sem parar, como ao som [...] de um grande Pestana invisível".

No ano que se segue, Pestana tenta compor, numa última cartada, na qual já amarga o gérmen da desistência, o réquiem dedicado a Maria, isto é, a obra solitária que o redimiria em última instância, depois do que promete depor as armas e se transformar definitivamente em "escrevente, carteiro, mascate, qualquer cousa que lhe fizesse esquecer a arte assassina e surda". Fracassado também esse projeto derradeiro, retorna o editor, voltam as polcas, amortece-se o drama, esgotado em sua própria lógica interna, dissipa-se, ao que tudo indica, o cabedal, desaparece o escravo, e resta a coda, *ante mortem*, da piada sardônica sobre os conservadores e os liberais.

Esse último movimento fecha um circuito cuja perfeição contribui para dar ao conto esse caráter, que ele tem, de exposição e desenvolvimento de uma fórmula, em que todos os elementos se precipitam e condensam numa configuração algébrica cerrada. Em termos esquemáticos, a narrativa se desenvolve num giro entre quatro modos de expressão musical: a *polca*, a *sonata*, o *maxixe* e o *réquiem*. Esses

» níveis de significação não evidentes na obra, e não como pretensa e mera crítica ideológica da omissão. Para algumas outras circunstâncias biográficas, ver MAGALHÃES JR., Raimundo. "Negros e mulatos nas relações de Machado de Assis." In: *Ao redor de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 105-12.

51 Conforme HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

nomes são aproximativos, pois nenhum deles corresponde à efetuação em si mesma acabada de um gênero, mas a uma expressão tendencial que, empurrada pelo desejo consciente ou inconsciente, leva a um moto perpétuo de realização e irrealização, confundidas. Estou chamando de *polca* a face visível do gênero da moda, cuja *realização não realiza* o desejo de arte (cenas do sarau e do editor). Estou chamando de *sonata* o ideal de expressão artística cuja *não-realização não realiza*, por sua vez, o modelo de composição e consagração desejado (cena da sala de retratos). No insidioso *maxixe* a *realização realiza*, sem nomear, um potencial que timbra por estar recalcado e oculto na polca, além de relacionado obscuramente com a sonata (cena da manhã seguinte). O *réquiem* é a tentativa de solução extrema em que a *não-realização realiza*, ou pretende realizar, através da obra fúnebre, um testemunho terminal do projeto artístico — que também não se consuma, encerrando o ciclo da busca (extensão da cena do velório). A cada um desses termos corresponde uma figura de mulher e uma modalidade conjugal ou sexual: à *polca*, as fantasias idolátricas de Sinhazinha Mota e as "aventuras de petimetres"; à *sonata*, o desvelo espiritual e artístico de Maria-cantora, e as núpcias espirituais; ao *réquiem*, a doença de Maria, e a viuvez; ao *maxixe*, " a musa de olhos marotos e gestos arredondados" — entidade inspiradora —, e sua dimensão erótica.

O esquema corresponde a um esforço aproximativo de organização dos dados segundo o quadrado semiótico greimasiano,[52] de que me utilizo aqui, mesmo que de maneira não ortodoxa, porque me parece que o conto esgota, de fato, ao longo do seu percurso, uma combinatória de realizações e não-realizações irônicas em torno de quatro gêneros musicais, o que lhe dá uma forma algo cristalina. Estamos acostumados a lê-lo pelo crivo da *polca* e da *sonata*, isto é, pelo capítulo das negativas mais aparentes, já por si só suficientemente irônicas. Mas o giro intrincado e vertiginoso do conto envolve torções de maior potência, em que se incluem o *réquiem* como virtual *realização do não realizado*, e o *maxixe*, sibilina *realização do realizado*, que relativiza o que há de derrisório na *polca*, porque inscreve nela um testemunho musical que vem de fora das injunções do

52 Sem pretender acompanhar aqui o rigor do modelo, inspiro-me em algumas sugestões da teoria semiótica de A. J. Greimas, a partir da exposição de Luiz Tatit em *Análise semiótica através das letras*. (São Paulo: Ateliê Editorial, 2001). Agradeço a Renata Mancini as observações sobre essa passagem.

paradigma clássico, falando de um lugar outro cuja verdade pulsional não há como refugar. Dessa contaminação incontornável de gêneros e níveis resulta um fracasso do ideal artístico visado, mas sobra como trunfo mais-que-irônico uma realização artística de outra natureza, para a qual não há lugar no sistema de classificações estéticas vigente.

Os elementos, claro está, não se comportam de maneira dócil no esquema, porque se interpenetram e se revertem todo o tempo: o *maxixe* está na *polca*, balançando com ela num vai-e-vem perpétuo entre encantamento e náusea, sentimento de realização e não-realização; não é descabido pensar, dada a sua enviesada contigüidade com a leitura da sonata, no processo criativo, que o piano clássico deixa marcas na *polca-maxixe*, que a singularizam artisticamente, e que contribuem em alguma medida para a sua "nota genial" (à maneira do que acontece, podemos dizer de boca cheia, em muitas das peças de Ernesto Nazareth). O *réquiem*, embora seja a realização do fracasso, associa-se por isso mesmo, de alguma forma, ao *pathos* da tragédia que avassala a vida pessoal do artista, alinhando o infortúnio do compositor, pelo menos nesse ponto, ao modelo da biografia romântica dos grandes mestres (isto é, fazendo-o encontrar uma forma sublime e perversa de realização na não-realização — o único saldo aparente, corrosivamente positivo porque radicalmente negativo, da sua busca de identificação com os clássicos).[53]

Tudo isso configura aquilo que chamamos, inicialmente, um *logro complexo*, em que se assinalam enganos tanto naquilo que se pensa conseguir como naquilo que se pensa não conseguir, de modo a que realização e não-realização se confundam continuamente, como termos equívocos. O núcleo decisivo desse logro complexo está na *polca-maxixe*. Pois se, enquanto *polca* celebrada, *parece e não é* a realização que tanto se busca, enquanto *maxixe* criador, *não parece e é* a realização singular de algo, pessoal e coletivo, que busca e encontra forma. Por um lado *mentira*, mas, por outro, *segredo*.

Os termos *sonata* e *réquiem*, no esquema semiótico, se neutralizam sob o modo do *nem isso nem aquilo*. Já os termos *polca* e *maxixe*, modulados surdamente pela so-

53 É esse traço sublime e perverso, latente no conto, que terá levado John Gledson a arriscar a hipótese "terrível" de que Pestana terá, mesmo que inconscientemente, "se casado com a infeliz tuberculosa, Maria, a fim de sentir as emoções que o farão criar o Réquiem". GLEDSON, John. Op. cit., p. 50.

nata-réquiem, compõem um termo complexo em que se juntam *isso e aquilo*: mercadoria e arte, europeu e brasileiro, branco e negro.

O saldo final da fábula gira na impotência e na fatalidade, arrematado pela pérola sardônica da coda, referente à indiferenciação política dos opostos conservadores e liberais: a polca das ambivalências insolúveis. Ressalta, no entanto, a potência da própria formulação, em sua capacidade de pôr em relação tal conjunto de forças, oposições, contradições e paradoxos, sujeitos a uma permanente e inacabável reversão interna — em que se adivinha o Brasil.

A sonata do absoluto O *leitmotiv* do triângulo indecidível ronda os textos machadianos em que a música tem um papel decisivo. Em "Um homem célebre" a triangulação é política e é também, até certo ponto, "amorosa": Pestana está entre a polca dos conservadores e a polca dos liberais, que se indiferenciam, e está entre a musa da polca, o gênero que seduz Sinhazinha Mota (paixão não correspondida por ele, mas que o toma à revelia), e a música clássica que ele espera extrair do casamento com a cantora Maria (esperança não correspondida pelos fatos). O que importa observar de novo, nesse ponto, é que a triangulação a um só tempo amorosa, política e musical, será, por sua vez, o núcleo do romance *Esaú e Jacó*, em que Flora hesita interminavelmente entre os gêmeos Pedro, o monarquista, e Paulo, o republicano, no momento histórico da Proclamação da República. A hesitação insolúvel se dá ao piano, onde Flora conjuga em música, sem excluí-los, os opostos que se digladiam, e também se confundem, na dimensão política. Aquilo que na música parece ser a utópica conciliação a-histórica dos contrários é ao mesmo tempo a impossibilidade de movê-los por meio de uma decisão, espelhando uma sistemática política em que as oposições gêmeas só se diferenciam para igualar-se, confirmando a derrisória equiparação de conservadores e liberais em "Um homem célebre", estendida aqui à Monarquia e à República. Estamos à beira de uma alegoria que como que paralisa a narrativa, ao mesmo tempo em que a lança a uma ambição representativa e enigmática que sobrepassa aparentemente o âmbito da nossa polca. Mas podemos reconhecer nela, no mínimo, o ríctus final da polca girando em falso a mesma e recorrente dança política, incapaz de avançar e de mudar: em *Esaú e Jacó*, a dança paira como uma sonata imóvel sobre o Quinze de Novembro, e, em "Um homem céle-

bre", gravita como uma polca em círculo em torno do Treze de Maio. Pontua-se tão discreta quanto corrosivamente, assim, o lugar crítico da modernização que avança sem avançar e que muda para conservar, incidindo sobre as questões cruciais da escravidão e da modernização do Estado. Mais do que uma mera referência ao marco histórico cristalizado em data oficial, ou de uma cobertura factual daquilo que se consagrou como evento histórico (o que Machado evitou sistematicamente, como sabemos, a ponto de parecer, enganosamente, ausente), trata-se de constituir uma espécie de marco mítico, feito literariamente com o intrincado recurso a motivos musicais múltiplos, em que a história social se suspende numa efeméride a-histórica que atesta a sua paralisia em movimento.[54]

Sendo impossível, aqui, estender as conseqüências desse núcleo problemático, trata-se de focalizar, pelo menos, algo das relações entre a sonata e a polca, que estão no seu cerne, e que têm a dizer sobre tudo isso. O triângulo político-amoroso e musical de *Esaú e Jacó*, tendo Flora em seu centro ambivalente, foi ensaiado antes no "Trio em lá menor", publicado inicialmente em 1884 e recolhido no mesmo volume de *Várias histórias*.[55] Uma vez mais, confirmamos o quanto os textos musicais de Machado de Assis incluem-se numa longa elaboração em movimento, cujos motivos são retomados, expandidos e concentrados, de texto para texto, através de um processo no qual não deixamos de reconhecer o da própria composição musical. No caso do "Trio", esse processo, que é na verdade da ordem da estrutura profunda e de larga extensão na obra, transparece localmente como imitação, no formato narrativo, de uma peça de câmera em quatro movimentos: "Adagio cantabile", "Allegro ma no troppo", "Allegro apassionato" e "Menuetto". Ali Maria Regina, alma volúvel e "curiosa de perfeição", incapaz de decidir entre dois pretendentes, Maciel e Miranda, que apresentam atrativos e defeitos comparáveis e opostos, e não querendo abrir mão das vantagens de um e de outro, sonha com estrelas duplas que se fundem, e com a voz do abismo que lhe diz: "[...] a tua pena é oscilar por toda a eternidade entre dous astros incompletos, ao som desta velha sonata do absoluto: lá, lá, lá...".

Temos, então, uma estranha sonata sem desenvolvimento, repetindo eternamente o motivo *ostinato* de uma nota só, cuja fixidez encobre mal o balanceio sem fim dos

54 Ver, adiante, referência a textos de José Antonio Pasta Jr. em que se formula e trabalha a questão.

55 MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. "Trio em lá menor". In: *Várias histórias*, p. 78-86.

opostos incompletos, cuja diferença não se decide nem se move do lugar. Ora, tal "sonata do absoluto", em seu anti-movimento, é o exato contrário do princípio que rege a forma-sonata, tal como se desenvolveu ao longo dos cinqüenta anos de vigência do classicismo vienense, que Pestana pratica ao piano, ao tocar Haydn, Mozart e Beethoven. O primeiro movimento da sonata clássica consistiu, de modo geral, na criação de um discurso musical em que dois temas expostos, contrapostos e sujeitos a um processo modulatório em que exibem suas diferenças, suscitam um desenvolvimento ao final do qual são re-expostos com qualidades tonais modificadas, numa démarche em que podemos reconhecer a própria forma mental que produziu a dialética hegeliana. São exemplares dessa forma, — isto é, sonatas —, com sua articulação progressiva e sua exigente unidade complexa, que Maria Regina executa perante os dois meio-namorados e perante a avó que cochila "um pouco" a cada movimento, não sem expressar sua preferência pelo *bel canto* ("a religião de Bellini e da *Norma*"), e falar "das toadas do seu tempo, agradáveis, saudosas e principalmente claras". Esse indício levemente familiar do acanhado "tamanho fluminense", e da dificuldade com que a densidade da música de concerto mais exigente se aclimata ao ambiente brasileiro, vem associado a outro dado, mais profundo: na "sonata do absoluto" do sonho final de Maria Regina os "temas" opostos, como os dois namorados, são atraídos para um ponto imaginário onde suas diferenças querem anular-se, como se isso fosse possível — o que suspende a possibilidade de desenvolvimento. Podemos dizer que a forma-sonata européia, não obstante fazer parte do repertório do salão de Maria Regina, inverte o sinal, no processo narrativo do "Trio em lá menor", e converte-se num caso singular de anti-sonata, ironicamente absoluta na forma como eclipsa o desenvolvimento. Assim também o devaneio de Flora ao piano, quando cai a Monarquia, corresponde a uma "sonata do absoluto" em que os dois temas correspondem a espelhos melódicos que se confundem, medusados igualmente pela nota lá: *lá, lá, dó, ré, sol, ré,ré, lá* e *ré, ré, lá, sol, lá, lá, dó*.[56]

56 "— *Lá, lá, dó, ré, sol, ré, ré, lá*, ia dizendo o piano da filha, por essas ou por outras notas, mas eram notas que vibravam para fugir aos homens e sua dissenções. [...] A sonata trazia a sensação da falta absoluta de governo, a anarquia da inocência primitiva naquele recanto do Paraíso que o homem perdeu por desobediente, e um dia ganhará, quando a perfeição trouxer a ordem eterna e única. [...] O seio de Abraão

Enquanto em Beethoven — "evangelho" de Pestana —, a forma-sonata dá um passo a mais, sofrendo um significativo recrudescimento no desenvolvimento, promovendo não só o embate dialético entre dois temas mas a problematização acirrada de cada um desde a sua primeira exposição, a "sonata do absoluto" brasileira, figurada emblematicamente em Machado de Assis, parece colapsar simetricamente o desenvolvimento e fazer a contrapelo ironicamente radical o percurso da sonata clássica européia, do século XVIII para o XIX.

O espelhamento de Pestana no modelo da sonata beethoveniana, invocando todo o repertório que a cerca, que dela se desdobra e que a pressupõe, nas condições sociais brasileiras, soa ao modo de uma "idéia fora de lugar", se considerarmos que ela não corresponde nem às condições locais médias de reprodução musical, escassamente sustentadas por uma tradição escrita, nem às relações sociais dadas numa sociedade escravocrata, na qual não se imaginariam com facilidade, entre proprietários, escravos e homens livres dependentes do favor, os arrancos da subjetividade autônoma. E é justamente "a subjetividade estética autônoma" que faz com que o desenvolvimento musical converta-se, no caso das sonatas de Beethoven, "no centro de toda a forma", segundo Adorno em página-chave da *Filosofia da nova música*. Superando internamente o esquema organizativo em que se expunham dois temas (desenvolvendo-os em seguida para depois voltar a expô-los), o desenvolvimento nas sonatas de Beethoven arrasta-os a um processo de variação originária em que eles se apresentam, desde o primeiro momento em que são expostos, como matéria em transformação: "o material que serve como ponto de partida está feito de tal maneira que conservá-lo significa ao mesmo tempo modificá-lo. [...] Em virtude desta não-identidade da identidade, a música readquire uma relação absolutamente nova com o tempo [...]".[57]

» agasalhará todas as coisas e pessoas, e a vida será um céu aberto. Era o que as teclas lhe diziam sem palavras, *ré, ré, lá, sol, lá, lá, dó*...". *Esaú e Jacó*, capítulo LXIX, "Ao piano". In: MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959, v. 1, p. 965. Observe-se que, entre o primeiro motivo melódico e o último, aparentemente repetidos, dá-se na verdade uma espécie de inversão especular, em que os fragmentos *ré, ré, lá* e *lá, lá, dó*, postos nos extremos, trocam de posição, como gêmeos idênticos e opostos, em torno de um mesmo *sol* central — resguardando ainda, como diferença irredutível, um intrigante *ré* sobrante.

57 ADORNO, Theodor W. *Filosofia da música nova*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 51.

Aqui, abro um parêntese que, mesmo correndo o risco do excesso, espero possa retornar com proveito ao exame da singularidade machadiana. O momento da história da música européia em que a temporalidade interna à linguagem musical investe-se de uma dinâmica progressiva, a ponto de projetar a herança clássica burguesa e a linha em movimento que vai de Beethoven a Schoenberg "num sentido bastante parecido àquele em que a dialética materialista está em relação com Hegel",[58] é, para Theodor W. Adorno, um ponto de referência podemos dizer que mítico, na medida em que baliza em toda a linha a sua concepção da música e da cultura. Poderíamos discutir a universalidade de que esse critério se investe na sua teoria crítica, incidindo não somente sobre a sua avaliação da música popular e, como se sabe, do jazz, mas recortando também a estrutura do livro citado, a *Filosofia da nova música*, que se divide em duas faces opostas: "Schoenberg e o progresso" e "Stravinski e a restauração". De um lado, as dissonâncias de Schoenberg entram em consonância com a dialética negativa adorniana porque assumem, pode-se dizer, a tradição da temporalidade em movimento, que se consubstancia no desenvolvimento acirrado da forma-sonata como expressão da liberdade subjetiva, encontrando na atonalidade schoenberguiana a sua agudização sem síntese (Adorno toma Schoenberg para si, fazendo dele o que Beethoven pode ser considerado como sendo para Hegel). Já Stravinski lhe parece ser o compositor que não assume as conseqüências da mesma dialética e o estado atual da linguagem musical, regredindo a pulsões arcaicas e a pastiches néo-clássicos, graças a polirritmias e politonalidades em que motivos diatônicos se entrelaçam sem avançar.

O assunto só nos interessa aqui porque a contraposição entre Schoenberg e Stravinski, por Adorno, é, no fundo, esquematizando drasticamente, similar à contraposição entre a *sonata* e a *polca*, isto é, entre uma música "expressivo-dinâmica", que "tende a dominar inteiramente o tempo, integrando-o em suas manifestações mais acabadas" e transformando "o heterogêneo recurso temporal em força do processo musical", e uma música "rítmico-espacial", que "obedece ao toque do tambor", e que lhe parece estar baseada "na articulação do tempo mediante subdivisões em quantidades iguais, que virtualmente invalidam o tempo e o espacializam". De um lado a vocação para o desenvolvimento que articula todos os elementos numa temporalidade em

58 Ibidem, p. 52.

progresso, sustentada pela linhagem musical alemã que é a grande referência para Adorno; de outro, uma música das pulsações e das texturas politonais, ligada no caso à tradição da música eslava e expressamente relacionada com a temporalidade da música de massas, que lhe parece anular, sintomaticamente, o tempo, ao espacializá-lo pela repetição rítmica.[59] O pressuposto melódico-harmônico e desenvolvimentista da forma, em Adorno, prejudica nele, digamos logo, o entendimento de qualquer música para a qual a pulsação rítmica seja um dado constitutivo central: reativo tanto às elementaridades quanto às complexidades rítmicas, o primado do pulso lhe parece recorrente, repetitivo e inevitavelmente regressivo (sabendo-se o peso que essa expressão tem na sua teoria crítica).

A aplicação estrita de uma estratégia adorniana, seja extraída da *Filosofia da nova música*, seja de sua crítica da indústria cultural, com seu *parti-pris* erudito e profundamente ligado a uma linha de desenvolvimento da cultura alemã, resultaria portanto algo despaisada e fora de lugar, ela mesma, frente à situação insólita do conto de Machado, onde a sonata e seu avesso rebatem numa polca absoluta que tem como fundo secreto o maxixe. Embora toque profundamente, de uma maneira ou de outra, na ferida formal e social de muitos dos temas musicais nela envolvidos, identificando-lhe as contradições cruciais de maneira nada dualista, o julgamento adorniano consagra a polarização entre o compositor alemão e o russo segundo um crivo crítico debaixo do qual Stravinski se sai, para retornarmos aos textos, como um Barbosa incrementado pela alta cultura. O infantilismo musical e a neurose obsessiva que modelariam segundo Adorno a música de Stravinski, agravada em psicopatia coroada pelo gosto burguês,[60] a "indiferença hebefrênica"

59 Ibidem, p. 151. Para sermos fiéis ao arco de abrangência da reflexão adorniana, é preciso completar: a sonata, enquanto ideal da "grande música", teria buscado ela mesma a "compenetração recíproca dos dois modos de audição com as categorias de composição inerentes a eles". Ao fazê-lo, conteve sempre um elemento de paradoxo, que Beethoven só chegou a superar coerentemente graças "às mais extraordinárias faculdades do espírito formal". Sua obra tardia, no entanto, desnuda "com fria eloqüência a inconciliabilidade das duas categorias, inconciliabilidade entendida como a verdade suprema de sua música". A decadência burguesa separa os dois modos de escutar música, "e, separados um do outro, devem ambos ajustar contas com a não-verdade" (p. 152).

60 Ibidem, p. 131.

da sua "incansável atividade", bem como o catatonismo do seu procedimento rítmico,[61] a afinidade dançante "com o caráter ridículo da polca" e outros gêneros "vulgares de música de salão do século XIX", agradáveis "ao fanático do *jazz*",[62] a promoção da dissolução do sujeito,[63] a revivescência exterior da ginástica arcaica dos ritos, encontram correspondência formal na técnica de *assemblage* e superposição de temas curtos que se subtraem cruamente aos protocolos do desenvolvimento musical, capazes de "constituir verdadeiramente", estes sim, segundo Adorno, "relações temporais", como por exemplo "a transição, o *crescendo*, a diferença de tensões e resoluções, de exposição e desenvolvimento, de pergunta e resposta".[64] Em Stravinski, em vez de uma temporalidade em movimento progressivo-contraditório, em que o sujeito se expressa e se problematiza, como a que remonta a Beethoven e a Brahms, e de cujos estilemas Adorno tem evidente nostalgia, tem-se um pulular de "diabruras métricas" que mal afetam a simulação geral de uma espécie de "eternidade imóvel"[65] — ligada na verdade, podemos acrescentar, a uma música pautada pela sincronicidade textural de motivos pulsantes. Se tivermos humor para tanto, aplica-se aqui, *cum grano salis*, a frase que Dostoiévski narra ter imaginado ouvir de um guarda alemão, em Colônia, podendo ser entendida como um resumo rasante da *Filosofia da nova música*: "Russo desprezível, você não é nada diante da nossa ponte".[66]

O que conta como *déficit*, aqui, para o estudo do nosso assunto, é a relativa exterio-

61 Ibidem, p. 137.

62 Ibidem, p. 141.

63 Ibidem, p. 164.

64 Ibidem, p. 149.

65 Ibidem, p. 154.

66 Não se trata de apontar aqui uma suposta atitude nacionalista da parte de Adorno. O que importa é a diferença de tom, já que a frase de Dostoiévski aparece num contexto deliciosamente auto-irônico, talvez só possível a um escritor inigualável que se sabe claramente pertencer a um mundo periférico: "Ademais, o cobrador de níqueis, à entrada da ponte magnífica, não deveria [...] me ter cobrado aquele razoável imposto com o ar de quem estivesse exigindo multa por alguma transgressão que eu inocentemente tivesse cometido. [...] 'Com certeza, adivinhou que sou estrangeiro e, particularmente, russo', pensei. Pelo menos, os seus olhos quase deixavam escapar: 'Você está vendo a nossa ponte, russo desprezível; pois bem, você é um verme perante a nossa

ridade da oposição dialética entre as duas figuras polares, que, se pensamos nos textos de Machado, nos remetem antes a um "O machete" revisitado pela densidade alemã do que propriamente às complexidades ambivalentes de "Um homem célebre". Para este, teríamos que retornar à formulação de Walter Benjamin (invocada por Adorno na abertura da *Filosofia da nova música*, mas dando-lhe um outro sentido), em que a "configuração da idéia" nasce da forma que parte "dos extremos opostos, dos excessos aparentes da evolução" e se configura "como uma totalidade caracterizada pela possibilidade de uma coexistência plena de sentido de tais contrários".[67] Pois é exatamente de uma fulgurante configuração de extremos opostos, nucleada pelo erudito e pelo popular, percebida no fulcro da experiência cultural brasileira e submetida a uma dialética vertiginosa de sentidos que se multiplicam e se anulam, que Machado extrai a visão de uma totalidade que só se entende como logro complexo, isto é, através da possibilidade de uma "coexistência plena de sentido" nos contrários. Muito diferentemente da oposição entre progresso e restauração temos, em Machado, um terceiro ponto (não distante do famoso ponto de vista de Sírius) entre desenvolvimento acirrado e impossibilidade dele, construção em processo e "eternidade imóvel".

Quem formulou agudamente as questões aí implicadas, em intuição verdadeiramente inaugural, foi José Antonio Pasta Jr., ao estudar Raul Pompéia[68] e Guimarães

» ponte e perante cada alemão, porque na sua terra não existe uma ponte assim'. Convenham comigo que é vexatório. O alemão, naturalmente, não disse nada disso; é possível que nem lhe passasse pela mente tal coisa, mas é o mesmo: eu estava então a tal ponto convencido de que ele queria dizer aquilo que me exaltei de vez. 'Com os diabos', pensei, 'nós inventamos o samovar... temos revistas... Em nossa terra, fabricam-se artigos para oficiais do exército... em nossa terra'. Numa palavra, fiquei irritado e, depois de comprar um frasco de água-de-colônia (da qual não consegui escapar), desloquei-me imediatamente [...] para Paris, esperando que os franceses fossem muito mais simpáticos e divertidos". DOSTOIÉVSKI, Fiódor. "Notas de inverno sobre impressões de verão". In: *Memórias do subsolo e outros escritos*. Trad. de Boris Schnaiderman. São Paulo: Paulicéia, 1992, p. 191-4.

67 ADORNO, Theodor W. Op.cit., p. 13. A obra de Walter Benjamin citada por Adorno é *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984, em especial p. 56-62.

68 PASTA JR., José Antonio. *Pompéia:* a metafísica ruinosa *d'O Ateneu*. 1992. 401 p. Tese (Doutorado) — Universidade de São Paulo.

Rosa,[69] e ao identificar em obras centrais da literatura brasileira uma estranha metafísica, recorrente, segundo a qual a "junção inextricável, em um mesmo princípio, de movência obrigatória e fixidez inamovível, de metamorfose contínua e pura repetição" remete ao "estatuto da contradição insolúvel", em que sujeito e objeto, o mesmo e o outro, se distinguem e se indistinguem.[70]

No caso, podemos dizer que, se a sonata beethoveniana marca o salto pelo qual o *desenvolvimento* intensivo do tema o expõe como "não-identidade da identidade", o que equivale a dizer que o desenvolvimento é inerente ao tema, e que neste a identidade musical só se apresenta como processo em que *o mesmo* se trabalha como *outro*, na polca-sonata do absoluto machadiana o desenvolvimento apresenta-se paralisado pois os contrários, uma vez expostos, são sugados pelo buraco negro em que *o outro é o mesmo* (Pasta Jr. chama esse traço, no qual reconhece uma importância fundante em obras centrais da literatura brasileira, de *formação supressiva*). Como dizia por sua vez a polca da crônica, em versos:

Chega a polca, e, sem detença
Vendo a discussão, engancha-se,
E resolve: — Há diferença?
— *Se há diferença, desmancha-se.*

[...] Desmancha, desmancha tudo.
Desmancha, se a vida empaca.
Desmancha, flor de veludo.
Desmancha, aba de casaca.[71]

A cabocla Não precisamos insistir no ceticismo radical que enforma a visão, sistematicamente ironizante, de uma história sem redenção, condenada ao eterno retorno do imaginário que, refugando o confronto com o limite, gira em falso *ad*

69 Idem, "O romance de Rosa: temas do *Grande Sertão* e do Brasil". *Novos Estudos* CEBRAP, (São Paulo), n. 55, p. 61-70, nov. de 1999.

70 Ibidem, p. 63.

71 Ver nota 10, p. 324-5.

aeternum, perpetuando a iniqüidade social. Em Machado de Assis não podemos nos fiar em nenhuma representação da esperança — que não se desenha, como sabemos, no horizonte desses textos —, nem recitar com ele uma complacente litania de corrosão niilista, que se pretendesse cáustica. O que conta aqui é a potência da pontuação infinitamente nuançada do real complexo, cifrada em enigma, onde o poder criativo é crítico, e vice-versa.

Ainda assim, os momentos de relação com a música, nos textos de Machado, pedem uma ou duas especificações a mais, quanto a esse ponto. Em primeiro lugar, o leitor de Schopenhauer, que é o nosso ficcionista, não despreza a música e sua singular potência consoladora, na qual engano e ilusão envolvem uma verdade de outra ordem, e graças à qual a ironia machadiana roça — como raríssimas vezes — uma fímbria utópica. O leitor do capítulo LXIX de *Esaú e Jacó*, "Ao piano", em que Flora executa quase oniricamente a sua sonata do absoluto em espelho, enquanto o Império cai, e em contraponto com o ridículo teatro doméstico dos interesses familiares e de classe, pode reconhecer nele algo dessa passagem de *O mundo como vontade e representação*:

> A intimidade indescritível de toda música, graças a que se apresenta a nós qual paraíso de nossa familiaridade, e contudo infinitamente distante, inteiramente inteligível e contudo inexplicável, reside em que reproduz todos os movimentos de nossa mais íntima essência, mas totalmente destituídos de realidade e sofrimento.[72]

Essa apresentação interiorizada, aparentemente livre da dor, do peso do mundo e da espessura imediata das coisas, que o realista raso tomaria como puro escape, dispõe para Schopenhauer de uma "seriedade essencial" que "exclui inteiramente o ridículo do seu âmbito de propriedade imediata, por ser o seu objeto não a representação a respeito de que são possíveis a ilusão e o ridículo, mas [...] diretamente a vontade, e esta é essencialmente o que há de mais sério, como sendo aquilo de que tudo depende". (O filósofo acrescenta, como testemunho e exemplo da riqueza diferencial da música em sua modalidade própria de conteúdo e significação, na mesma passagem, que a repe-

72 SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação* (III Parte). Vol. XXXI. São Paulo: Abril Cultural, 1974, p. 85. (Os Pensadores)

tição *da capo*, que seria insuportável "em obras escritas em palavras", é inteiramente pertinente em música, "pois a apreensão completa exige uma audição repetida").

Se a apresentação da *vontade* na sonata de Flora, com toda a força de seu paroxismo plácido, patina ironicamente na fragilidade enfermiça de sua indecisão, o mesmo não se pode dizer de "Terpsícore", extraordinário conto de 1886, que ficou perdido tanto tempo nas dobras do tempo, e no qual a moça pobre, Glória, surge como gloriosa encarnação — outra vez — da nossa musa da polca, com seus "movimentos lépidos, graciosos, sensuais, mistura de cisne e de cabrita".[73] Aqui, a soberana vontade de polcar, e a fixação do marido medusado pela aparição fulgurante da mulher, que é a própria dança popular em seu esplendor, contracenam com vantagem inesperada sobre as asperezas e a precariedade da vida material. Contra tudo o que mandaria o senso da realidade, Porfírio dissipa o dinheiro que tem e o que não tem, deixando a descoberto o seu futuro, dramaticamente imediato, de despossuído, para gozar o momento pleno da festa dançante que tem Glória como rainha. Aqui, não é no entanto a irresponsabilidade da sua ilusão, nem o que ela possa ter de objetivamente ridículo, que dominam a cena, mas a misteriosa "seriedade essencial" desse desejo que insiste ainda ao amanhecer da dura realidade. Davi Arrigucci Jr. observou o deslocamento por que passa a ironia machadiana nesse conto musical, desviando-se "do alvo aparentemente visado" e desembocando num "desenlace paradoxal" pelo inesperado.

> Quase todo o tempo permanecemos à espera da catástrofe do esbanjador ou da quebra realista de seu mundo ilusório, que afinal não vem. [...] É que, ao invés da história de um perdulário contumaz e patético, que sempre malgasta irresponsavelmente o que possui, sem conseguir escapar do círculo vicioso que o aferra à pobreza, nos defrontamos talvez com um homem que escolhe livremente o ato que o redime da sujeição degradante. [...] Fiel a si mesmo e ao desejo, Porfírio se entrega mais uma vez à dança, cuja ardência tudo consome até o raiar do dia.[74]

Esse lugar sem lugar, que é também, afinal, aquele de onde surgem as polcas de Pestana, ao piano, toma parte, portanto, nessa poderosa formulação anti-apologética

73 MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. *Terpsícore*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1997, p. 27.

74 ARRIGUCCI JR., Davi. "Obras do acaso". In: MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. *Terpsícore*. Op. cit, p. 17-8.

que é a obra de Machado de Assis, e que não deixa de ser também expressão, em sua potência, do mundo social brasileiro, aquele mesmo que sua visão corrói criticamente. Pois como foi possível, então, o surgimento de uma elaboração literária desse porte no próprio mundo circularmente abafado que ela descreve? A pergunta, irrespondível e algo retórica, se não for tomada como enigma, só pode ter como resposta, aqui, um outro enigma musical, que estava faltando: o da *cabocla*.

Na abertura de *Esaú e Jacó* (Capítulo I, "Cousas futuras!"), Natividade e Perpétua, mulheres da elite do Rio de Janeiro, sobem o Morro do Castelo para se consultarem com a "cabocla", a adivinha Bárbara, sobre o destino dos filhos de Natividade, Pedro e Paulo, que teriam brigado no ventre da mãe. As palavras, intensas e vagas, da pitonisa do morro, são acompanhadas, no entanto, em contraponto sutil, por uma cantiga que o pai dela canta ao fundo, roçando os dedos na viola: "Menina da saia branca, / Saltadeira de riacho...". A cifra do encontro está na música, de que falaremos logo. Mas o que é preciso ressaltar, em consonância com o percurso que fizemos, é que essa "cabocla", assim chamada, disfarça, mais uma vez, uma mulata-negra, em nomeação ardilosamente evasiva. Quando as duas damas sobem o morro, penosamente e sem poder dissimular um certo "donaire" de classe, é uma "crioula" que pergunta, de passagem, a um sargento: "Você quer ver que elas vão à cabocla?". A "crioula", que figura literalmente aqui como um indicador da outra, pode ser vista também como o índice de um não-dito racial, pois, embora "cabocla" designe em primeiro nível uma mestiça de branco e indígena, a nomeação, em contexto religioso, remete aos ritos afro-brasileiros que tomaram o culto de ancestrais indígenas como orixás. A canção, por sua vez, contendo inflexões afro ("Lelê, coco, naiá"), sugere Bárbara ela mesma como uma crioula "dando aos quadris", no final do capítulo, "o gesto da toada", enquanto o velho repete lá dentro a cantiga enigmática, que decanta vaga e ludicamente velhos cantos de trabalho, refrões religiosos, e secreta, em subtexto da adivinha, a alteridade de classe e a violência social latente:

> Menina da saia branca,
> Saltadeira de riacho,
> Trepa-me neste coqueiro,
> Bota-me os cocos abaixo.
> Quebra coco, sinhá,

Lá no cocá,
Se te dá na cabeça,
Há de rachá;
Muito hei de me ri,
Muito hei de gostá,
Lelê, coco, naiá.[75]

O espectro de ação da música em Machado alcança, portanto, num novo quarteto, a indecidível *sonata do absoluto* de Flora mas também, em contraponto extremo de classe social, a *dança gingadamente provocadora* de Bárbara, e, entre elas, a *dança esplendorosa* de Glória e a *dilacerada polca-maxixe* de Pestana, que inclui problematicamente todas as outras. O casarão e o morro, a elite e o escravo recôndito, as idéias fora de lugar e o lugar fora das idéias, o mundo do trabalhador pobre e o das vicissitudes do artista exposto às contradições da cultura, captados por um olhar capaz de atravessá-los e de um ouvido capaz de senti-los: é no mínimo uma amplitude dessa ordem, sinalizada, no caso do ângulo de que tratamos, pelas cifras musicais, que remete à intuição e ao alcance inacreditável dessa obra.

Nela, uma esfinge dançante, posta hieraticamente num pórtico esquivo, *anima* e *persona* oculta, esplende em flagrante segredo: sibila mulata, mãos na cintura, dançando e rindo o trabalho e a dor, própria e alheia, a distância social e o coco quebrado, a ordem das coisas e sua contraversão universal. Quem quiser pode, portanto, se souber, ouvir ao fundo, em Machado de Assis, o soneto da canção inaudível e iniludível, que o disfarce só reforça: *nego que sou nêgo, sonego que sou nêgo, sou nêgo...*

Candongas fazem a festa Vale lembrar com alguns exemplos, para terminar, o quanto a música brasileira se desdobrou, do século XIX para o XX, sob o signo de Pestana. José Maurício Nunes Garcia e Carlos Gomes, os maiores vultos — mulatos — da música brasileira, não resistiram, entre missas e óperas, à modinha. Henrique Alves de

75 MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. *Esaú e Jacó. Obra completa de Machado de Assis*. Rio de Janeiro / Belo Horizonte: Livraria Garnier. Op. cit., p.878. O músico José Sapopemba me informa da existência de um samba de roda, dançado e cantado em cerimônias de candomblé, de "nação angola", cuja letra diz: "Lelê coco maduro, sinhá / Coco tá mole, tá bom de quebrá".

Mesquita, trumpetista mulato que ganhou uma bolsa para estudar no Conservatório de Paris, em 1857, escreveu operetas, suítes, abertura sinfônica, quadrilhas e polcas, e foi o primeiro a chamar de "tango" a habanera "Olhos matadores", gênero cuja fusão com a polca está também nas origens do maxixe. O extraordinário Ernesto Nazareth, que escreveu polcas amaxixadas e maxixes, que ele classificava evasivamente como "tangos brasileiros", foi considerado por Darius Milhaud o maior compositor do Brasil, em artigo na *Revue Musicale*,[76] e inspirou significativas composições politonais do músico francês; em 1922, suas peças pianísticas foram apresentadas litigiosamente no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, sob tumulto policial e reação conservadora, mas, com o passar do tempo, foram incorporadas com proveito ao repertório de concerto, ao mesmo tempo em que se constituíram em clássicos da nossa memória coletiva. Nazareth é uma espécie de Pestana que deu certo pelo avesso, pelo menos no destino da obra, pois tornou-se um clássico erudito-popular não pela "Marcha fúnebre" e pelo "Improviso de concerto", que dedicou a Villa-Lobos, mas pelos seus próprios buliçosos, singulares, extremamente refinados e, numa palavra, geniais — maxixes (que ele preferia classificar como "tangos brasileiros"). Villa-Lobos não teria escrito a sua série de *Choros* e *Bachianas brasileiras* sem que, fugindo ao modelo preconizado pelo pai, tivesse convivido com os chorões, seresteiros e sambistas do Rio na década de 1910, entre os quais tinha o apelido de "Violão clássico". Tom Jobim não se conformaria com o sucesso mundial do "Samba de uma nota só", de "Garota de Ipanema" e de "Águas de março" sem se aproximar muitas vezes, cancional e sinfonicamente, do seu modelo máximo — a música de Villa-Lobos.

Como sabemos, o maxixe recalcado, virado em samba, torna-se o paradigma musical de um Brasil mulato, nas primeiras décadas do século XX, num vasto processo de desrecalque, agora apologético, que constituiu a imagem do país moderno sobre os escolhos da escravidão, e que tem em *Casa grande e senzala* um marco. "Aquarela do Brasil" começa com "Brasil / meu Brasil brasileiro / meu mulato inzoneiro": nesse samba-exaltação e emblema, com sua euforia tautológica (já que o país assumidamente mulato agora coincide consigo mesmo), o "coqueiro [...] dá coco", "o rei con-

76 MILHAUD, Darius. "Brésil". *La Revue Musicale*. (Paris), n. 1, nov. 1920. Sobre a relação entre Milhaud e Nazareth, ver WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários:* a música em torno da Semana de 22. São Paulo: Duas Cidades / SECTUR, 1977, p. 39-50.

go" vai pro "congado", o Brasil é "Brasil brasileiro" e seu significante primeiro é o "mulato inzoneiro". O adjetivo, tão intrigante, merece um comentário à parte, pois "inzona" é um curioso sinônimo da nossa já conhecida "candonga", significando, igualmente, *trapaça, logro, embuste, intriga, mexerico*, tudo envolvido numa coloração afetiva que faz do "inzoneiro" um sonso manhoso e enredador. Agora valor, a sedução malandra, capaz de lidar com níveis de relação capciosos e subentendidos, é estratégia do mulato elevada a traço definidor da nacionalidade.

Caetano Veloso, consciente da margem de manobra que a música pós-tropicalista construiu para si, transitando parodicamente entre vanguarda e massa, alta poesia e consumo, deu em *Araçá azul* (1972), pode-se dizer, uma interpretação ironicamente produtiva às reversões do complexo de Pestana: "destino eu faço não peço / tenho direito ao avesso / botei todos os fracassos / na parada de sucesso". Na contracapa de *Circuladô* (1991) retoma para si o complexo de Pestana, e estampa explicitamente a frase do conto: "Mas as polcas não quiseram ir tão fundo".

João Gilberto entreteceu um motivo do "Concerto n. 1 para piano e orquestra" de Tchaicovski com motivos rítmicos tão petulantes quanto elegantemente contramétricos, ao defender ironicamente a legitimidade do samba em "Pra que discutir com madame?", de Janet de Almeida e Haroldo Barbosa, no qual se reduz ao absurdo o argumento que advoga a substituição do popular pelo erudito: "no carnaval que vem também concorro / meu bloco de morro vai cantar ópera / e na avenida entre mil apertos / vocês vão ver gente / cantando concerto". Já o "Bim bom", com seu balanceio sincopado e infinito entre duas notas, e mais nada, pode ser reconhecido como o *samba absoluto*.

O alcance que a música popular chegou a atingir no Brasil, sua ambição estética, o contraponto com o repertório erudito, suas mediações e fraturas, potência e limite, assim como o crescimento avassalador do mercado musical e até mesmo a carga explosiva das margens, a ponto de desbordá-las, tudo parece estar já contido, como partículas litigantes e altamente concentradas, nos textos machadianos que dançam em volta, se precipitam e convergem em "Um homem célebre".

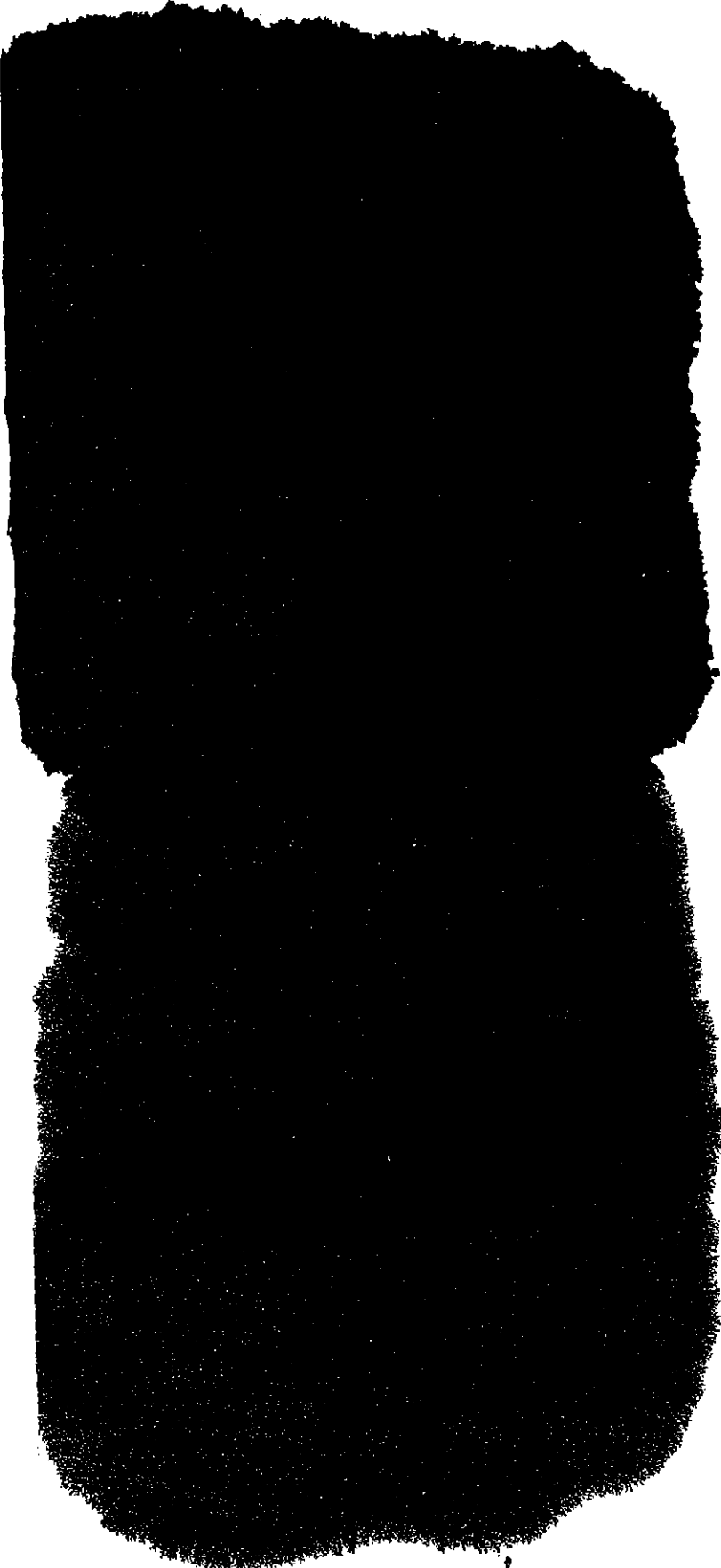
José Miguel Wisnik é professor da Universidade de São Paulo, autor de *O coro dos contrários:* a música em torno da Semana de 22 [Livraria Duas Cidades, 1977], *O som e o sentido* [Companhia das Letras,1999], entre outros.

O QUE VOCÊ TEM FEITO?

o que você tem feito?
qual é mesmo o seu jeito?
objeto, sujeito?
tem juízo perfeito?
é torto, é direito?

o que você tem feito?
a cabeça, as idéias, os sonhos de alguém?
qual é mesmo o seu jeito?
espírito, matéria?
já chegou a ninguém?

objeto, sujeito,
inventou sua quimera?
é o mal?
é o bem?
tem juízo perfeito?
acredita em vida eterna?
disse ou não disse amém?

é torto?
é direito?
vai ficar
ou é de férias
que você vem?

Alice Ruiz
música de Itamar Assumpção

DOIS DEDOS DE PROSA COM A POESIA DE QUINTANA

quando descobri que estava viva
organizei todos os meus poemas
coloquei numa pasta
e dei um nome.
liguei para minha amiga
por acaso advogada
e pedi que inventariasse
todos os meus bens abstratos
afinal, minhas filhas
têm necessidades concretas.
me despedi dos amigos
desliguei o rádio
e me sentei
em total silêncio
para, pela primeira vez,
apenas estar

Alice Ruiz

a não ser
pelo movimento
nas folhas
mais tenras
o ar parou

a não ser
pelo brilho claro
nos olhos
escuros
a luz apagou

a não ser
que seja um sonho
você me acordou

Alice Ruiz
música de Arnaldo Antunes

minha saudade
saúda tua ida
mesmo sabendo
que uma vinda
só é possível
noutra vida

aqui, no reino
do escuro
e do silêncio
minha saudade
absurda e muda
procura às cegas
te trazer à luz

ali, onde
nem mesmo você
sabe mais
talvez, enfim
nos espere
o esquecimento

aí, ainda assim
minha saudade
te saúda
e se despede
de mim

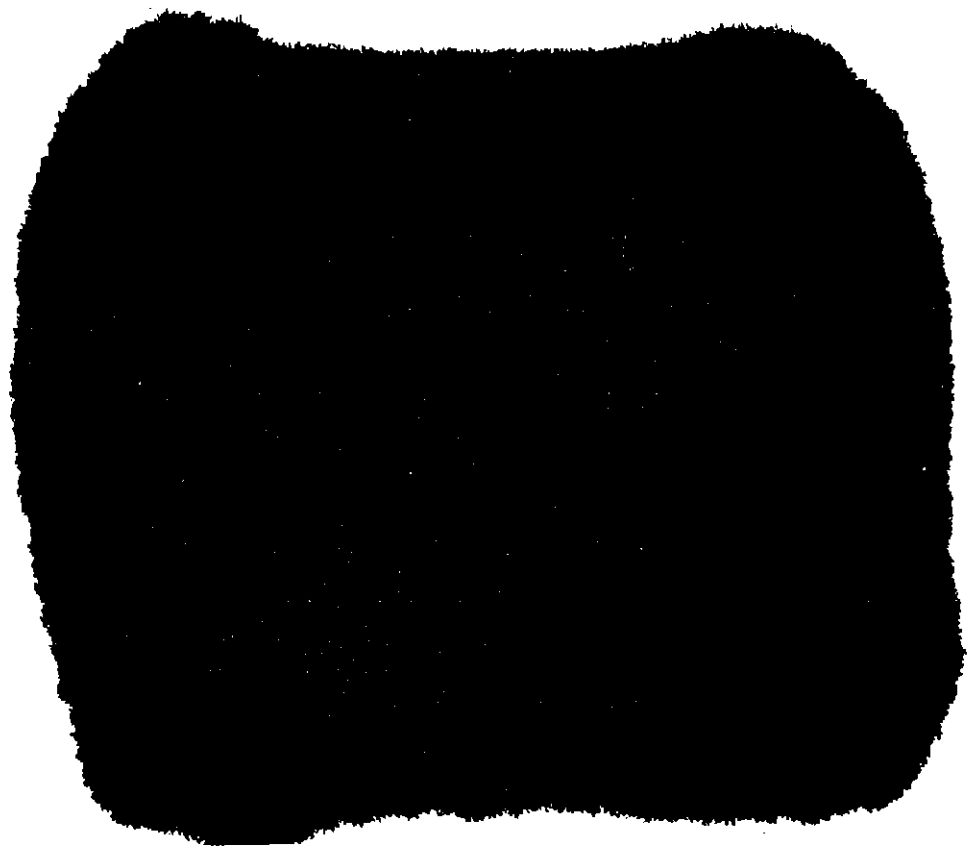
Alice Ruiz

no princípio era o silêncio
só quebrado pelas marés
no princípio eram as marés
e seu ritmo

no princípio era o ritmo
e o ritmo transformou-se em som
e fez-se o verbo
e o verbo viu que o som era bom

no princípio o ritmo serviu
para que todos juntos
conduzissem melhor
sua embarcação

depois virou canção
e poesia, por princípio

Alice Ruiz

2 » ENSAIOS

ORDEM E DESORDEM EM "FORA DA ORDEM"

IVÃ CARLOS LOPES E LUIZ TATIT

Resumo Este trabalho pretendeu demonstrar que o sentido formulado com os recursos da canção popular provém simultaneamente de suas faces lingüística e melódica. A partir da análise da composição "Fora da Ordem", de Caetano Veloso, verificou-se que tanto as situações de precipitação e atropelo quanto os sinais de um certo arranjo natural dos conteúdos expressos pela letra migram para o setor melódico da canção, onde recebem um reforço dos tratamentos entoativo e musical. Em outros termos, este artigo sugere que, por meio de técnicas particulares de organização, letra e melodia revezam-se para garantir à canção o seu sentido homogêneo. **Palavras-chave** Caetano Veloso; semiótica; melodia; letra; música.

Abstract *This work aimed to demonstrate that the sense formulated with popular song resources comes simultaneously from its linguistic and melodic components. From the analysis of the song* "Fora da Ordem", *by* Caetano Veloso, *it was possible to verify that both the situations of precipitation and haste as well as the signs of a certain arrangement of the lyric contents shift to the melodic sector of the song where they are reinforced by intonation and musical treatments. In other words, this article suggests that, thanks to particular arrangement techniques, lyrics and melody alternate themselves in such a way to ensure to the song its homogeneous sense.* ***Keywords*** Caetano Veloso*; semiotics; melody; lyrics; music.*

Desde a eclosão do movimento bossa-nova, em 1958, a canção popular brasileira vem atraindo a atenção, não apenas da forte indústria de entretenimento instalada no país, mas também de boa parte da elite cultural que hoje lhe reserva o papel artístico e social anteriormente concedido apenas à literatura e às artes eruditas em geral. Essa condição especial não pode evidentemente ser desvinculada dos grandes artistas que emprestaram ou vêm emprestando o seu talento para a criação de um repertório musical cuja originalidade e qualidade já são reconhecidas em todo o mundo: Tom Jobim, Gilberto Gil, Chico Buarque, Caetano Veloso etc.

Ainda não há modelos de análise compatíveis com o vigor dessa produção musical. Na verdade, um modelo exclusivamente musical, por melhor que fosse, não daria conta das relações entre melodia e letra que nos parecem estar na base do sentido produzido pela canção. Expomos aqui algumas formas de abordagem que poderiam instruir uma prática descritiva mais adequada às particularidades dessa modalidade artística.

Considerações sobre o plano da expressão da canção Todos os estímulos auditivos, vocais e instrumentais compõem o plano da expressão[1] *lato sensu* de uma canção popular. Os aspectos visuais, aqueles que promovem a canção a uma dimensão de espetáculo, não serão sequer mencionados porque certamente acrescentariam uma complexidade desproporcional aos objetivos modestos deste trabalho. Mesmo entre os estímulos auditivos, queremos selecionar apenas os que asseguram a identidade de uma canção: a melodia e a letra conduzidas pela voz.

É suficiente, para nossa finalidade, atribuirmos à organização melódica a função de elemento estruturador do plano da expressão e à organização lingüística a incumbência de conformar o plano do conteúdo. Os aspectos sonoros da letra — rimas, aliterações, assonâncias —, que pertencem certamente ao plano da expressão, tendem a ocupar, na canção, uma posição secundária diante da exuberância do componente melódico, a menos que o autor lhes dispense algum tratamento especial. Queremos dizer com isso que, embora muitas letras sejam bastante elaboradas do ponto de vista sonoro, o engenho de suas soluções locais não chega a definir essencialmente as diretrizes globais do plano da expressão da obra. Essa tarefa fica a cargo da melodia.

Precisamos lembrar ainda que a melodia da canção brasileira — assim como a de numerosos tipos de canção que grassam pelo planeta — oscila entre a força criadora que emana das entoações de nossa linguagem oral e a forma estruturadora que pertence à linguagem musical propriamente dita. Por serem convocadas normalmente como recurso auxiliar de nossa locução cotidiana, as entoações possuem um caráter pouco autônomo. Suas modulações não formam motivos recorrentes, não se ordenam em escalas e nem sequer se estabilizam em alturas definidas. Dispensam leis próprias de organização, visto que o seu modo de atuação se pauta pelas circunstâncias criadas no componente lingüístico: uma ênfase aqui, uma afirmação ali, uma hesitação mais além etc. O único dispositivo prévio que regula essas modulações é o comportamento de seus tonemas (segmentos finais das unidades entoativas) que ora se elevam, indicando prosseguimento do discurso, ora declinam, indicando afirmação, quando não se mantêm na mesma altura, assina-

1 Empregamos aqui as noções de *plano da expressão* e *plano do conteúdo*, com as quais L. Hjelmslev reformulou as definições saussurianas de significante e significado.

lando também uma continuidade, porém menos enfática. À parte esse sistema elementar, muito citado em prosódia, as entoações não se prendem a regras predefinidas — como as musicais, por exemplo —, o que as torna desimpedidas para o uso circunstancial da linguagem cotidiana.

Entre as funções desempenhadas pelas leis musicais de ordenação da sonoridade cancional, destaca-se a de controle da instabilidade entoativa. Não fosse por essa função a melodia permaneceria sujeita a todas as veleidades da letra, adequando-se instantaneamente a seus acentos, a sua natural proliferação (ou redução) silábica e até a suas oscilações microtonais. Cabe à ordenação musical impor limites à atuação impulsiva das entoações e a sua flexibilidade para se adaptar a qualquer letra, como ocorre no discurso oral. A música contrapõe uma certa métrica que acaba repercutindo na seleção das frases e das palavras, levando em conta não apenas suas isotopias de conteúdo, mas também sua composição silábica e configuração acentual.

Mas isso não significa que as leis musicais sempre prevaleçam sobre o vigor assistemático das modulações entoativas. Há de fato compositores, como Tom Jobim por exemplo, que zelam especialmente pelas leis musicais de ordenação, impondo restrições técnicas aos destemperos entoativos, bem como critérios silábicos e acentuais à escolha lexical. Outros, porém, como Jorge Ben Jor, invertem o pólo hegemônico de construção melódica e sobrepõem a *força entoativa* à *forma musical*. Nesse último caso, a melodia se expande, se contrai, perde a simetria, tudo em função de uma letra que se mostra a serviço, quase que exclusivamente, do plano do conteúdo.

Para além dessas configurações estilísticas, os compositores muitas vezes representam a contracena da força entoativa com a forma musical para produzir sentidos no plano da expressão compatíveis com os sentidos engendrados pela letra no plano do conteúdo. É o caso de Caetano Veloso em sua composição "Fora da ordem".

Poderíamos iniciar nossos comentários tanto pela melodia como pela letra da composição, mas, para conforto do leitor que não esteja habituado a transcrições de melodia, optamos pela apresentação anterior da letra e de suas principais diretrizes de conteúdo. Isso pode nos trazer elementos para o exame posterior de alguns contornos modulados pela voz do cantor.

A LETRA

Vapor Barato, um mero serviçal do narcotráfico,
Foi encontrado na ruína de uma escola em construção
Aqui tudo parece que é ainda construção e já é ruína
Tudo é menino e menina no olho da rua
O asfalto, a ponte, o viaduto ganindo pra lua
Nada continua
E o cano da pistola que as crianças mordem
Reflete todas as cores da paisagem da cidade que é muito
mais bonita e muito mais intensa do que no cartão postal
Alguma coisa está fora da ordem
Fora da nova ordem mundial

Escuras coxas duras tuas duas de acrobata mulata,
Tua batata da perna moderna, a trupe intrépida em que fluis
Te encontro em Sampa de onde mal se vê quem sobe
ou desce a rampa
Alguma coisa em nossa transa é quase luz forte demais
Parece pôr tudo à prova, parece fogo, parece, parece paz
Parece paz
Pletora de alegria, um show de Jorge Ben Jor dentro de nós
É muito, é grande, é total
Alguma coisa está fora da ordem
Fora da nova ordem mundial

Meu canto esconde-se como um bando de ianomâmis
na floresta
Na minha testa caem, vêm colar-se plumas de um velho cocar
Estou de pé em cima do monte de imundo lixo baiano
Cuspo chicletes do ódio no esgoto exposto do Leblon
Mas retribuo a piscadela do garoto de frete do Trianon
Eu sei o que é bom

Eu não espero pelo dia em que todos os homens concordem
Apenas sei de diversas harmonias bonitas possíveis sem juízo final
Alguma coisa está fora da ordem
Fora da nova ordem mundial

Nesse texto, a exemplo de outras letras de Caetano Veloso, vê-se uma sucessão de figuras que compõem um duro quadro urbano do Brasil de dez ou doze anos atrás. São três estrofes pontuadas pelo dístico do refrão: "Alguma coisa está fora da ordem / Fora da nova ordem mundial". De uma estrofe a outra, a perspectiva torna-se progressivamente mais embreada, no que diz respeito aos atores: iniciada por dois versos em estilo jornalístico, a primeira estrofe instala uma cena do enunciado em terceira pessoa, embora ancorada no aqui/agora enunciativo, em que se relatam *faits divers* do cotidiano das grandes cidades brasileiras. Na estrofe seguinte, focaliza-se um par amoroso, o narrador dirigindo-se a um "tu", a "acrobata mulata" que forma com ele um "nós" em situação de intimidade. Embreada já em primeira pessoa, a última estrofe centra a atenção nesse "eu", a observar situações de degradação social em diferentes cidades. O espetáculo da deterioração das condições de vida não impede esse observador, porém, de acenar, em pontos esparsos, com algum gozo, seja de ordem sensual (a "acrobata mulata", suas coxas, sua batata da perna; o garoto de frete do Trianon), seja de ordem artística (o "show de Jorge Ben Jor dentro de nós").

É fácil reconhecer um certo número de "taras sociais" que, à época, chamavam a atenção da nação para um processo de degradação especialmente, mas não exclusivamente, das cidades. Caetano inclui na letra menções a incidentes do cotidiano tais como, no âmbito urbano, o episódio de um policial que, durante uma *blitz*, obriga um menino de rua a manter o cano de seu revólver dentro da boca, ou, na floresta, os índios ianomâmi do extremo noroeste da Amazônia constrangidos a recuar perante a invasão de suas terras por garimpeiros migrados de outras regiões do país.

A rapidez dos processos de transformação das grandes cidades no Brasil, em comparação com o que sucede em outros países — há alusões às cidades de São Paulo, Brasília, Salvador, Rio de Janeiro — está figurativizada pela construção e pela ruína, par que podemos tomar como uma chave aspectual para a leitura dessa

canção e, ao mesmo tempo, como indicador de uma instância (aspectual) mais profunda cujas propriedades categoriais permitem instituir as operações semi-simbólicas que tornam compatíveis entre si o plano da expressão e o plano do conteúdo:

> Aqui tudo parece que é ainda construção e já é ruína

São dois aspectos encavalados: o pré-incoativo (construção) e o pós-terminativo (ruína), que se imbricam (como ocorrerá a imbricação métrica dos versos finais de estrofe) porque *falta a duratividade* que poderia mantê-los separados:

> Nada continua

Acontece que a imbricação entre "construção" e "ruína" vem acompanhada pela associação do primeiro com o ainda-parecer e do segundo com o já-ser. Essa situação de interpenetração entre o *ainda* e o *já* responde, aqui, tanto pelo efeito específico de ilusão (não ser + parecer), quanto pelo colapso da duração acima assinalado, e ainda pela geração dos efeitos passionais da surpresa, se recordarmos aquela conhecida passagem de Valéry, aqui livremente traduzida:

> Noção dos retardamentos.
> O que (já) é, não é (ainda) — eis a Surpresa.
> O que não é (ainda), (já) é — eis a espera.[2]

Ora, se reconstituirmos, com os termos de Valéry, as etapas aspectuais pressupostas pelo verso de Caetano, atribuindo-lhes uma disposição linear possível e, digamos, desejável, nesse contexto de sucessão inexorável, mas gradativa, da *construção* à *ruína*, teremos talvez algo próximo do seguinte esquema:

2 *"Notion des retards. Ce qui est (déjà) n'est pas (encore) — voici la Surprise. Ce qui n'est pas (encore) est (déjà) — voilà l'attente."* VALÉRY, Paul. *Cahiers*. 3ª ed. Paris: Gallimard / La Pléiade, 1973 t. I, p. 1290.

CONSTRUÇÃO							
Ainda não parece ser	Já parece ser	Ainda parece ser	Já não parece mais ser				
				Ainda não é	Já é	Ainda é	Já não é mais
				RUÍNA			

Ou seja, esperamos que em princípio ambas as figuras, a *construção* e a *ruína*, apresentem ciclos aspectuais não-coincidentes em nenhuma de suas etapas (demarcações e durações) internas e, até mesmo, que haja um intervalo entre a finalização do primeiro ciclo [já não parece mais ser — construção] e o início do segundo [já é — ruína]. A etapa [ainda não é — ruína] cumpre justamente esse papel de representar a duração intermediária entre um ciclo e outro.

Entretanto, se nos deixarmos guiar pelas previsibilidades já contidas nesse esquema aspectual e pelo encavalamento de etapas proposto no verso de Caetano Veloso, veremos que o modelo pode sofrer diferentes graus de aceleração até atingir a desconfortável precipitação formulada pelo compositor. Primeiramente, está prevista uma notória diminuição do intervalo entre os ciclos:

CONSTRUÇÃO						
Ainda não parece ser	Já parece ser	Ainda parece ser	Já não parece mais ser			
			Ainda não é	Já é	Ainda é	Já não é mais
			RUÍNA			

Assim que o primeiro ciclo se extingue [já não parece mais ser — construção], inicia-se o segundo [já é — ruína]. Mas o intervalo pode desaparecer completamente se a terminatividade da construção coincidir exatamente com a incoatividade da ruína: [já não parece mais ser — construção] = [já é — ruína].

CONSTRUÇÃO					
Ainda não parece ser	Já parece ser	Ainda parece ser	Já não parece mais ser		
		Ainda não é	Já é	Ainda é	Já não é mais
		RUÍNA			

O que Caetano Veloso denuncia, finalmente, é a precipitação dramática do ciclo de ruína em pleno curso de um processo que parecia ainda ser o de construção:

CONSTRUÇÃO				
Ainda não parece ser	Já parece ser	Ainda parece ser	Já não parece mais ser	
	Ainda não é	Já é	Ainda é	Já não é mais
	RUÍNA			

A aceleração levada ao paroxismo produz essa desarmonia aspectual cujos efeitos serão percebidos, não apenas nas imbricações narrativas e figurativas da letra, mas também na estruturação melódico-entoativa, conforme veremos adiante.

Essa falta apontada de duratividade acarreta, portanto, a reivindicação de uma certa desaceleração, valorizada positivamente em meio a um quadro de aceleração caótica. Dessa aceleração descontrolada, dessa precipitação, resulta a contração e, no limite, a pulverização daquilo que Fontanille e Zilberberg denominam extensidade[3]

3 A semiótica tensiva praticada na atualidade preconiza que, subjacentes ao sentido formulado nos textos, interagem forças da *intensidade* e formas da *extensidade*. Às primeiras são atribuídas as variações de andamento (celeridade e morosidade) ou de acento (tônico e átono) enquanto às últimas são reservadas as variações temporais (brevidade e alongamento) ou espaciais (oclusão e abertura). A aceleração do andamento, por exemplo, pode causar uma contração temporal — uma precipitação dos acontecimentos — assim como sua desaceleração pode produzir um dilatamento na temporalidade, desdobrando-a em diversas etapas. Cf. FONTANILLE, Jacques e ZILBERBERG, Claude. *Tensão & significação*. São Paulo: Discurso Editorial / Humanitas, 2001.

(duração e espaço). É o que se verifica na primeira estrofe. Pulverização da duração ("Nada continua"), bem como encolhimento do espaço: todas as cores da paisagem da cidade são comprimidas no cano da pistola mordida pelas crianças.

Não é, contudo, a narratividade que salta aos olhos nessa canção, e sim a força das figuras arroladas, que pintam um panorama predominantemente sombrio da nação naquele momento; mesmo nos trechos com maior presença de transformações narrativas, como a primeira estrofe, essas transformações encontram-se a serviço da caracterização de um "estado de coisas", e não valem nunca por si mesmas. Nossa hipótese é simplesmente que a narratividade fica obliterada pela falta de duratividade ("Nada continua") a que acabamos de fazer alusão: tudo está atropelado demais para que seja possível reconhecer uma narratividade dotada de fases distintas, umas após outras. Em decorrência disso, a disjuntividade predomina — como experimentar a conjunção, quando não há duração controlável para que o sujeito possa senti-la? —, e é somente através de lampejos circunscritos que se vislumbra, aqui e ali, a possibilidade de conquistar estados conjuntivos. O sentimento de "disparada"[4] tem sido uma constante nas descrições do Brasil quando observado por olhos estrangeiros, e em particular europeus, desde há muito. Está ilustrado exemplarmente pelo psicanalista italiano Contardo Calligaris, que, tendo vivido algum tempo no país, publicou, no mesmo ano do lançamento do CD *Circuladô*, um livro intitulado *Hello Brasil!*, com impressões suas acerca da nossa vida social. Nele, o autor evoca a "notável aceleração da vida brasileira" e a "pressa de viver" que nos caracterizaria como povo, chegando a falar na "forma de vida" local em termos de "uma corrida para o gozo e a morte" (p. 96).[5] Esse frenesi de uma vida excessiva na ordem da intensidade e insuficiente na ordem da extensidade é reportado por Caetano Veloso no caso que nos interessa, mas com a condição de percebermos que, no compositor baiano, o quadro se complexifica, tornando impossível ou vã qualquer rotulação global que tentasse abarcar com uma única solução de conjunto aquilo que ele está observando.

4 "Disparada" deve ser entendida na acepção etimológica de "des-parada", algo como uma desestagnação, mas também no seu sentido usual de "correria desordenada". Não podemos deixar de levar em conta a célebre canção de Geraldo Vandré, cujo título talvez tenha sintetizado esse ímpeto brasileiro tal como se manifestava nos anos 60.

5 CALLIGARIS, Contardo. *Hello Brasil!* 4ª ed. São Paulo: Escuta, 1996.

Diversos traços singularizam a segunda estrofe, dando-lhe um caráter de "ilhota eufórica" dentro de um panorama globalmente disfórico. Sob o ponto de vista da aspectualidade profunda, aparece aqui uma fluidez que contrasta com os tropeços verificados em outras partes: "... a trupe intrépida em que *fluis*". À conjunção narrativa ("*Te encontro* em Sampa...") responde uma figuratividade de exaltação, com a beleza física da "acrobata mulata" — a alusão à "trupe intrépida" à qual pertence essa personagem remete a um grupo circense-teatral carioca explicitamente homenageado pelo compositor, a Intrépida Trupe — e o show "internalizado" de Jorge Ben Jor, formando uma configuração temática de prazer e alegria também marcados pelo excesso ("Alguma coisa em nossa transa é quase luz, *forte demais* [...] *Pletora* de alegria"; "É muito, é grande, é total"). Soma-se a isso o fato de não aparecer aí, ao menos não de maneira tão evidente, a concessividade manifesta das estrofes 1 e 3. Concessão, na estrofe 1: "Aqui tudo parece que é ainda construção ***e*** já é ruína", onde esse "e" traduz-se por um "... e, no entanto, ..." — ou seja, *embora* tudo pareça construção, é ruína; *embora* haja o horror da cena do policial enfiando o cano da pistola na boca das crianças, esse cano reflete belas cores da paisagem da cidade. Na estrofe 3: "Cuspo chicletes do ódio no esgoto exposto do Leblon / *Mas* retribuo a piscadela do garoto de frete do Trianon" — ou seja, *embora* se esteja num ambiente deteriorado e sujo, há a possibilidade de um gozo "de frete". Em suma, a segunda estrofe destaca-se do conjunto, fazendo contraponto, sob vários aspectos, ao primeiro e ao terceiro trechos da letra. Existe uma senha para essa singularidade da segunda estrofe: a palavra *ordem* do título aparece, em cada estrofe, incluída numa palavra mais extensa. Na primeira, é "m*ordem*" e, na terceira, "conc*ordem*", ambas na posição final do penúltimo verso, preparando a rima para o primeiro verso do refrão, do mesmo modo como o último verso da estrofe fornece a rima para o segundo do refrão. Já na estrofe intermediária, a senha vem anagramatizada em seu segundo verso, dentro da palavra "*moder*na", não em posição final, mas pelo meio do verso, e sobretudo não na ordem normal mas, desta vez, fora da ordem. Nem por isso podemos recortar a canção em dois blocos, contrapondo o conjunto constituído pelas estrofes 1 e 3 à estrofe 2: se, do ponto de vista das emoções, a primeira estrofe é marcadamente disfórica e a segunda reúne figuras da euforia, a terceira já é mais ambivalente a esse respeito, como se mesclasse ambos os juízos em um agridoce que não permite definir um "juízo final" acerca do que está retratando.

Qualquer que seja o plano de análise em que nos situemos, portanto, não podemos nos contentar com caracterizações "em bloco", inteiriças, para a interpretação de "Fora da ordem". Aquela concessividade que identificamos já na primeira estrofe estende-se por toda parte e, numa canção que evoca uma "disparada" que impede a experiência, pelo sujeito, de um estado juntivo, convida-nos a desacelerar o olhar descritivo, para não perdermos de vista a complexidade dos juízos aí presentes. Se a primeira estrofe é dominada por figuras de miséria e horror, ela não deixa de assinalar a "beleza" e "intensidade" da paisagem urbana tragicamente refletida no cano do revólver mencionado acima. Analogamente, na terceira estrofe prevalecem as imagens de despossessão (ianomâmi) e de poluição urbana, e no entanto vem a promessa de gozo sexual com o "garoto de frete do Trianon". Embora mais homogênea que as demais, a estrofe intermediária, basicamente eufórica, não deixa de incluir aquele "Sampa, de onde *mal se vê* quem sobe ou desce a rampa", onde se marca, no mínimo, uma dificuldade de conjunção cognitiva, estando o observador mal capacitado, em São Paulo, para acompanhar o que se passa no cerne do poder político federal (alusão ao ritual de posse, em Brasília, dos presidentes da República).
As versões do refrão em outras línguas, ao final da gravação, conferem expressão mais clara a algo que já se adivinhava. Versão inglesa: "It seems that something has gone out of order / Out of new world order". Aquém da evidente remissão à situação de hegemonia norte-americana sobre o conjunto do planeta (chamada pelos governantes americanos de "New World Order" e que equivale mais ou menos a dizer... *Brave New World*), crescentemente afirmada desde o desmoronamento do bloco soviético e a Guerra do Golfo, no limiar dos anos 1990, é preciso atentar para o valor tensivo da expressão *out of order*, usada para qualificar um mecanismo ou uma máquina em pane: parada de um dispositivo que já não funciona direito, de um mecanismo bloqueado. A canção escancara feiúra e violência dentro de um quadro pintado em tons de rosa pelo "pensamento único" imposto de cima para baixo. Isso posto, e tendo-se inserido dentro da cena ao lado dos atores do enunciado, na embreagem actorial da terceira estrofe, o "eu" volta a valorizar a pluralidade de vozes/opiniões ("Eu não espero pelo dia em que todos os homens concordem") e acena com as "diversas harmonias bonitas possíveis sem juízo final", possibilidades de conjunção não num virtual momento de transcendência última ("juízo final"), mas nesse mesmo mundo perturbado em que ele encena sua própria presença.

A melodia

1ª seqüência

2ª seqüência

3ª seqüência

4ª seqüência

nina no du
/ \ / \
/ \ / to ganin nada continua...
Tudo é menino me olho da o asfalto a ponte o via \
\ / \
rua do lua
\ /
pra

5ª seqüência

6ª seqüência

7ª seqüência

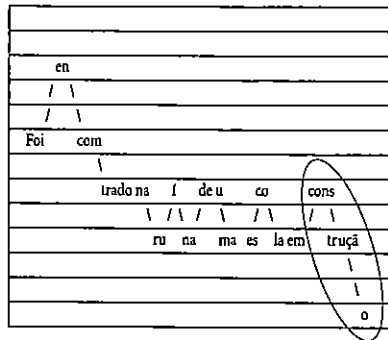
Al coi
\ / \
gu / sa es dem mundial
\ / \ /
\ / \ fora da nova or
ma tá
\
fora da or
\
\
\
\
dem

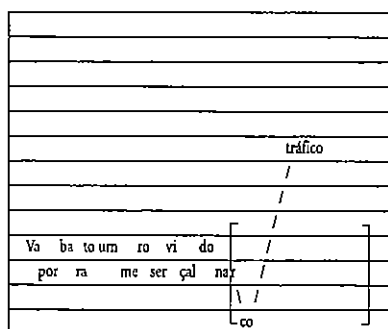
A transferência do andamento acelerado e da imbricação dos ciclos aspectuais para o plano da expressão ou, mais precisamente, para o componente melódico da canção manifesta-se em procedimentos necessariamente lineares e, digamos, analógicos, cuja identificação pode ser realizada a partir da transcrição[6] parcial feita acima e do confronto de alguns de seus segmentos principais.

Tomemos como exemplo as duas frases melódicas iniciais, que reproduzem de algum modo o padrão entoativo das finalizações (tonemas) ascendentes e descendentes, típico da linguagem cotidiana:

1ª seqüência

6 O uso de diagramas, como os que vêm a seguir, para transcrever simultaneamente melodia e letra parece-nos mais adequado a este gênero de demonstração. Cada espaço corresponde a um semitom e seu conjunto, ao campo integral de tessitura utilizado pela canção.

2ª seqüência

O tonema da primeira seqüência tem a função de preparar (ou convocar) a asserção que se traduz pelo descenso do tonema da segunda. Trata-se de uma oposição muito freqüente nas canções, que contribui para a "ilusão" enunciativa que todas provocam. O corpo das mesmas frases entoativas, por outro lado, deixa transparecer a predominância de um movimento oscilatório em torno de pequenos intervalos, de semitom (na primeira seqüência) ou de um tom (na segunda), que terá função importante na incorporação das categorias aspectuais e cinemáticas[7] já comentadas. Isso se deve à natureza flexível dos motivos melódicos formados a partir desse gênero de movimento, que cedem facilmente aos impulsos de multiplicação ou redução silábica. Comparemos, por exemplo, a primeira e a terceira seqüências que, a princípio — pela forma musical que se fixa ao longo da canção —, deveriam apresentar o mesmo desenvolvimento melódico:

1ª seqüência

7 As categorias cinemáticas são aquelas que articulam o andamento em aceleração e desaceleração. Cf. ZILBERBERG, Claude. *Ensayos sobre semiótica tensiva*. Lima: Universidad de Lima / FCE, 2000, p. 35-6.

3ª seqüência

De fato, a forma geral dos contornos se mantém, mas isso não impede que ocorra um aumento do conjunto silábico (delimitado por colchetes) correspondente ao mesmo segmento melódico nas duas seqüências. Não impede também que haja pequenas alterações silábicas e entoativas nos segmentos exteriores aos colchetes, embora não as consideremos neste trabalho.

Se compararmos agora a asserção da segunda seqüência com a asserção da sexta (referente aos oitavo e nono versos), ambas, novamente, norteadas pela mesma forma musical, encontraremos uma solução totalmente imprevisível no âmbito das leis melódicas formuladas até este trecho:

2ª seqüência

6ª seqüência

```
  fle
  / \
 /   \
Re    te
       \
       todas [ cores da   sagem da  dade que  muito mais  nila e muito mais  tensa do   no    tão        ]
            \ /       \ /       \ /      \ /         \ /                 \ /       \ / \ / \
             as        pai       ci       é           bo                  in        que car posta
                                                                                               \
                                                                                                \
                                                                                                 al
```

Ainda que se preserve o perfil melódico, a proliferação silábica da sexta seqüência é tão farta que acaba ultrapassando os compassos previstos pelo arranjo instrumental (a pulsação rítmica cessa antes que termine a frase do canto). Esse procedimento é repetido, com outra letra, na apresentação da terceira estrofe.

Temos aqui, em primeiro lugar, um caso típico de supremacia da força entoativa sobre a forma musical. O ímpeto de "dizer" não se sujeita aos limites impostos pela métrica predefinida. Embora respeitem o perfil melódico, as notas musicais se desdobram em quantas sílabas forem necessárias para expressar o conteúdo da letra. Em segundo lugar, para que os elementos da sexta seqüência ocupem, na medida do possível, o espaço circunscrito na segunda, desenvolve-se um processo de aceleração de todo o segmento que provoca um efeito de congestionamento silábico e lexical. Em outras palavras, não há duração suficiente para o encadeamento ordenado das pequenas células melódicas que oscilam em intervalos de segunda. Esse atropelo das notas (e das sílabas) na melodia reproduz, no plano da expressão, a mesma precipitação e a mesma pulverização da extensidade mencionadas na análise da letra. São maneiras, melódicas e lingüísticas, de traduzir a imbricação aspectual profunda.

Por fim, essa preponderância do vigor entoativo sobre a forma melódica assinala no plano da expressão a mesma tendência à embreagem actorial já descrita no plano do conteúdo. Alterar modulações prosódicas em proveito das circunstâncias retratadas no componente lingüístico é um fenômeno próprio da situação de enunciação. Soa como se, por um momento, o "eu" substituísse o canto, com suas leis musicais, pela fala pura e simples, deixando-se conduzir pelas determinações

do aqui e agora. Nesse sentido, a inflexão entoativa funciona como um dêitico a mais, em reforço às marcas enunciativas.

Por outro lado, esse modo de estabelecer relação entre melodia e letra, com ataques silábicos excedendo nossa expectativa métrica, possui uma contrapartida que permite a substituição temporária da supremacia entoativa (aquela que permite o ímpeto da multiplicação silábica) pelo equilíbrio rítmico musical, sob a ordenação regular dos tonemas: ascendência na quinta seqüência e descendência na sexta:

5ª seqüência da 2ª estrofe

6ª seqüência da 2ª estrofe

Geralmente as composições prevêem uma configuração melódica estável para garantir a unidade das estrofes em meio às variações de conteúdo criadas na letra. "Fora da Ordem" acena nessa direção, mas somente para valorizar os momentos em que a construção dos versos exige também alteração melódica. De fato, se a

quinta seqüência da segunda estrofe perfaz, sem grandes alterações, o contorno da quinta seqüência da estrofe inicial, a seqüência seguinte (a sexta) introduz transformações tão radicais quanto significativas para a nossa descrição. Comparemos sua manifestação na primeira e na segunda estrofe:

6ª seqüência da 1ª estrofe

fle
/ \
/ \
Re te
\
todas cores da sagem da dade que muito mais nita e muito mais tensa do no tão
\ / \ / \ / \ / \ / \ / \ / \ / \
as pai ci é bo in que car posta
\
\
al

6ª seqüência da 2ª estrofe

tro
/ \
/ \
Den de
\
nós muito grande é
/ / \
é é to
\
\
tal

Esta última seqüência apresenta uma versão condensada do material melódico exuberante introduzido na anterior: apenas suas direções e seus intervalos essenciais. Arma-se, então, um esquema concessivo: embora esse trecho tenha sido criado para alojar os momentos de exorbitância entoativa (como ocorre nas primeira e terceira estrofes) da canção, durante a segunda estrofe, ele se adapta também a uma solução estritamente econômica da forma musical (aquela que não permite os arroubos do desdobramento silábico). Podemos imaginar assim que o esquema concessivo, tão empregado na composição dos versos, transfere-se para a me-

lodia justamente na estrofe em que se afasta do domínio da letra. Ou seja, a melodia também quer dizer que não há exclusivamente atropelo e precipitação no universo cinemático e aspectual brasileiro. Na mesma zona de imbricação temporal pode haver distribuição pausada das células melódicas e respeito aos ciclos de duração (ver no diagrama: "é muito [pausa] é grande [pausa] é total").

E se melodia e letra revezam-se no que tange ao uso da concessão, ambas mantêm o paralelismo na assunção dos valores fóricos — que compreendem aqui valores cinemáticos e aspectuais. A melodia manifesta sua versão econômica e bem dosada no tratamento dos motivos exatamente na estrofe em que a letra se concentra na expressão dos conteúdos eufóricos e atraentes da canção.

O inverso desse paralelismo pode ser apreciado por fim na sétima seqüência, quando a forma musical impõe recorrências à melodia para assegurar sua estabilidade como refrão enquanto a letra registra, nos termos já examinados, a condição *out of order* do mundo atual. A melodia encena a "ordem mundial" para que, desse contexto organizado, a letra revele os sujeitos excluídos, desde o enunciador principal (o cantor) — cuja presença na canção foi sobejamente enfatizada pelas embreagens na letra e pelas intervenções entoativas no plano melódico — até os representantes de outros povos que, no final, se revezam nessa função, conservando suas línguas de origem:

7ª seqüência

Al coi
\ / \
gu / sa es dem mundial
\ / \ /
\ / \ fora da nova or
ma tá
\
fora da or
\
\
\
\
dem

Para concluir O disco *Circuladô*, de que faz parte a canção aqui destacada, foi elaborado numa época em que Caetano se indagava, contra o pano de fundo da propalada "nova ordem mundial", sobre a viabilidade do Brasil como projeto.

Segundo um depoimento seu à revista *La Maga* (Buenos Aires, 29 de abril de 1992), "Fora da ordem" pretende ser "o veículo de uma visão do Brasil, por um lado sombria demais, por outro, luminosa demais. Há uma dor e também uma alegria por estar, de algum modo, fora da nova ordem mundial". Nosso breve exame levou-nos a concluir que tal ambigüidade — verificável pelos parâmetros da aspectualidade, do andamento, da foria, da juntividade, da figuratividade, das relações métricas e melódicas — faz-se presente não somente na letra, mas na canção vista como o indissolúvel conjunto de letra e música. A manutenção dessa tensa complexidade, na medida em que possa ser vista como representativa, reforça aquela impressão emitida há tempos por Tom Jobim, que costumava dizer que "o Brasil não é para principiantes".

Desde que se respeitem as especificidades da linguagem de manifestação com que estejamos lidando, já é possível entrever hoje em dia algumas pistas para uma abordagem mais criteriosa dos dispositivos internos de produção do sentido na canção, não obstante o muito que ainda há por avançar na matéria. Como quer que seja, temos o sentimento de que isso pode representar um passo a mais na direção de uma semiótica integrada, atenta simultaneamente, de acordo com os votos de Hjelmslev, à descrição da expressão e do conteúdo.

Ivã Carlos Lopes e Luiz Tatit são professores do Departamento de Lingüística da FFLCH-USP.

"CORES VIVAS" OU UMA CANÇÃO DO ALBEDO

FERNANDO MESQUITA

Resumo Este é o quarto dos dez ensaios que compõem *A luz do sol da canção*, tese sobre o simbolismo solar na canção popular brasileira contemporânea. Ao mesmo tempo em que se desenvolve uma análise formal baseada em conceitos fornecidos pela semiótica da canção de Luiz Tatit, busca-se evidenciar "passagens" entre a letra de "Cores vivas" e símbolos solares de civilizações tradicionais. Nesse contexto simbólico, a canção de Gilberto Gil é interpretada como uma celebração do "sol do meio-dia", pleno reinado da "luz branca" (Albedo). **Palavras-chave** Gilberto Gil; simbolismo solar; semiótica da canção.

Abstract *This text is the fourth of ten essays which make up* "A luz do sol da canção" *[the sun's light song], a thesis on solar symbolism at Brazilian contemporary popular song. The essay develops a formal analysis based on the semiotic theory of* Luiz Tatit *and also shows links between* "Cores vivas"' *[Live colours] and solar symbols founded on traditional civilizations.*Gilberto Gil's *song can be interpreted as a celebration of the midday sun, the realm of the "white light" (Albedo).* ***Keywords*** *solar symbolism;* Gilberto Gil; *the semiotic theory of song.*

CORES VIVAS

Gilberto Gil

Tomar pé
Na maré desse verão
Esperar
Pelo entardecer — Prescrição
Mergulhar
Na profunda sensação
De gozar
Desse bom viver

Bom viver
Graças ao calor do Sol
Benfeitor
Dessa região

Natural
Da jangada, do coqueiral
Do pescador — Contemplação
De cor azul
Bela visão
Cartão-postal
Sabor do mel, vigor do sal
Cores da pena de pavão
Cenas de uma vibração total

Cores vivas
Eu penso em nós
Pobres mortais
Quantos verões — Meditação
Verão nossos
Olhares fãs
Fãs desses céus
Tão azuis[1]

1. Prescrição Os dois primeiros verbos da letra, "tomar (pé)" e "esperar", indicam *preparação cuidadosa.* E a assimilação do verão a uma maré esclarece contra qual risco é necessário cuidado: como é "sabido e repetido", nessa estação, o calor solar, no auge, pode arrastar desavisados e imprudentes para um "mar de sensações perigosas" e induzir atitudes que levem a um "afogamento do ser".[2]

1 Letra transcrita de RENNÓ, Carlos (Org.). *Gilberto Gil — todas as letras.* 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 242.

2 O tema da influência estival na mudança de comportamento é, aliás, bastante freqüente: para ficar em alguns exemplos mais à mão, no cinema temos desde as inconseqüentes "loucuras de verão" de inúmeras comédias juvenis de Hollywood até a adaptação do clima denso e torturado criado por Tenessee Williams em *De repente, no último verão.* Em "Tempo de estio", Caetano Veloso também aborda a exacerbação sensual do verão, fazendo nomes femininos continuamente passarem (fragmentados como corpos semi-nus) pelas frases melódicas e confessando: "Rio, eu quero suas meninas!"

Por isso, o observador-veranista, dotado de uma suposta competência acerca desses perigos, procura, a exemplo de um "salva-vidas existencial", instruir os demais veranistas sobre como "se comportar". Noutras palavras, o que está em jogo é o "adequado" /*fazer*/, ou melhor, por se tratar de "prescrição", o /*dever fazer*/ *durante* a estação. Mas, depois do refreamento representado por "tomar pé" e "esperar", ou seja, depois da "conscientização" dos cuidados prévios que evitam perigos, a instrução seguinte, "mergulhar / (na profunda sensação)", "libera" os veranistas para um gozo total do "bom viver" proporcionado pelo verão. Portanto, se há prudência, não se trata de prudência passiva, aquela dos timoratos e que sempre redunda em abstenção, mas de uma prudência *ativa*, a que ousa o desfrute — desde que com conhecimento, com *savoir-faire*. Interessante notar que — como no caso de uma bula médica ou de uma receita culinária — os verbos dessa "instrução de como viver bem o verão" estão todos no infinitivo, indicando que a prescrição tem validade onitemporal e se dirige a todos os interessados, incluindo o próprio prescritor. Trata-se, portanto, de algo que tem o valor equivalente ao de um *saber tradicional*.[3]

3 Se ao invés do infinitivo, Gilberto Gil tivesse empregado, por exemplo, o pretérito perfeito, "Tomei pé / Na maré desse verão / Esperei / Pelo entardecer..." a experiência perderia totalmente o seu caráter "normativo" e se transformaria num relato pessoal.
Com respeito a esse viés "prescritivo" da obra de Gil, cabe aqui a recordação de um fato, já desbotado no tempo, mas bastante significativo. Por volta de 1974, o então (muito) jovem repórter Matinas Suzuki Jr. escreveu uma matéria, num tablóide alternativo, com este título-pergunta: "Gilberto Gil, um ditador no palco?" Em resumo, Matinas, dentro do influxo *contestador* da época, *questionava* o fato de Gil, nas suas apresentações, estimular e dirigir (a seu ver de maneira "autoritária") o público a dançar e cantar durante seus shows. A crítica a esse autoritarismo transbordava para as próprias canções de Gil, plenas (segundo o repórter) de pretensão de indicar como os jovens deviam *pensar e agir*. A matéria foi suficientemente incômoda para provocar uma resposta de Gil na forma de uma entrevista concedida ao próprio Matinas e publicada no número seguinte (como se vê, a coisa não deixava de ter uma função publicitária para o jornalzinho). Vista na perspectiva já bem longínqua de trinta anos, parece ficar claro que a crítica de Matinas — claro que nutrida da energia daqueles *anos rebeldes* — tocava exatamente nesse componente de "saber tradicional" da obra de Gil (e nada mais coerente que um jovem daqueles anos se rebelasse ao *pressentir* esse saber, ainda que transfigurado em canções).

Tomar pé
Na maré desse verão
Esperar
Pelo entardecer
Mergulhar
Na profunda sensação
De gozar
Desse bom viver

» Procurando explicar: a hipótese é que esse traço *prescritivo* de muitas das canções de Gil corresponde a uma ligação rememorativa com a ascendência tribal africana. No universo tribal (os documentos antropológicos a respeito mostram que se trata de uma característica comum aos povos ágrafos), a sabedoria do viver está com os velhos da tribo e é oralmente comunicada aos jovens, através de conselhos e histórias ou nomeando a sua categoria geral, através de relatos de fundamento mítico. Por certo esse saber não é pessoal e sim provém da *experiência imemorial* do próprio povo codificada em formas condensadas (entre outras fontes, a sabedoria tradicional de um povo pode ser avaliada através dos seus provérbios). Como "tantas pontes cruzou um velho quanto ruas um jovem" (provérbio chinês), isto é, como a experiência dos velhos é incomensuravelmente maior que a dos jovens, as suas observações são consideradas ajuda preciosa no entendimento da vida e se colocam como fonte de autoridade. Esse saber *sem autoria* corresponde à experiência coletiva dos *antigos*; o papel dos velhos apenas é o de transmiti-lo (com inevitáveis *inflexões* pessoais) na mesma forma em que foi por eles recebido dos velhos do seu tempo de jovens. Aliás, não é preciso recuar à profundidade dos tempos míticos tribais ou aos arcaicos primórdios da civilização chinesa para se encontrar essa valorização da experiência; no seu *Dicionário de sentenças latinas e gregas* (São Paulo: Martins Fontes, 2000), Renzo Tosi enfileira uma série de provérbios e citações mostrando que esse *topos*, entre outros, está em Eurípides (292, 2N, "melhores são os conselhos dos velhos") e na máxima de Publílio Siro (Q54) "*Quod senior loquitur omnes consilium putant*" ("O que o velho diz todos consideram sensato") e que, do mundo greco-romano, passa para o medieval ("*Senectus primum et ante iuvenes consulenda*", "Os velhos devem ser consultados primeiro e antes dos jovens", Walther 28007c) prolongando-se até os dias atuais em provérbios modernos: *En conseil écoute l'homme age, Del rico es dar remédio y Del viejo consejo, Consiglio de Vecchio non rompe mai la testa* etc. (cf. p. 306).

Mas no caso de Gil, o citado "pano de fundo" tribal se combina com um criador extremamente afinado com as transformações sociais e estéticas do seu tempo, ou seja, com um cancionista de vanguarda. Ao mesmo tempo em que observa com muita agudeza o "balé das modas e tipos" registrando em ato a emergência do novo (p. ex., "Refavela", "Punk da Periferia"), o compositor baiano não deixa de "meditar

Na relação entre as quatro estações e as quatro fases do dia, o verão (ou pelo menos o *auge* do verão) corresponde ao meio-dia. "Mergulhar / na profunda sensação" dessa estação significa, portanto, instalar-se na "plenitude" do tempo estival e ver as cores como *cores vivas à luz intensa do meio-dia.* Dessa forma, quanto à questão dos "regimes de cores" (já abordada na análise de "Trem das cores", de Caetano Veloso[4]), na canção de Gil, em oposição às cores deslizantes e nuançadas da de Caetano, as cores serão fixas e *vivas,* quer dizer, vistas em estado de *máxima satu-*

» cancionalmente" sobre os grandes temas permanentes da vida, muitas vezes no tom de um "velho da tribo" (basta lembrar "Andar com Fé"). Quando se dá uma fusão harmoniosa entre esses dois componentes — o estilo pessoal do criador imerso na confusão "urbana, suburbana e rural" das cidades brasileiras e o "saber" geral de um velho africano que revém — isto dá origem a um tipo de canção personalíssima que, na falta de termo melhor, pode ser chamada de "*os bosquejos de Gilberto Gil*". "Bosquejar", em linguagem pictórica, se refere a "esboçar", "pintar sem determinar os contornos das figuras" (*Dicionário Caldas-Aulete.* Rio de Janeiro: Delta, 1958, p. 716) mas "bosquejo" está aqui tomado no sentido figurado (mais freqüente no emprego lusitano e principalmente espanhol) de "descrição a largos traços, sem desenvolver os pensamentos". Refere-se a um traço típico de algumas canções de Gil: "Cores vivas", ao mesmo tempo em que se apropria do mais efêmero do tempo presente, "gozar o bom-viver" (e o que pode ser mais efêmero do que as modas do verão? Basta recordar, no Rio, "o verão da tanga do Gabeira", "o verão do apitaço", etc.) é um "bosquejo sobre o verão" que insere essa "matéria instantaneamente perecível" numa perspectiva "quase-metafísica", esboçada em versos que apenas *sugerem* uma "projeção transcendente" e convidam a um seguimento por conta do próprio ouvinte. Nesse último aspecto, o da "incompletude", os bosquejos de Gil retomam uma fórmula típica do pensamento tradicional, patente, por exemplo, nos provérbios. Todo provérbio é uma asserção geral, uma espécie de "equação algébrica" em forma sentenciosa cuja solução "aritmética", isto é, cuja aplicação "concreta em situações concretas" depende da lucidez de cada aprendiz.

4 Constante de uma tese de doutorado sobre o simbolismo solar na obra de Caetano Veloso, esta análise de "Cores vivas" está colocada em contraste com "Trem das cores". Isto porque tomando-se a posição do sol no céu como princípio organizador do *corpus* cancional selecionado, "Cores vivas" aparece como uma canção "do meio dia" face a "Trem das cores", uma canção "auroral". Na análise, considerou-se que as cores da aurora se manifestam sob a influência de um "filtro vermelho", enquanto as do dia pleno se apresentam regidas por um "filtro branco". Estes dois filtros permitem a definição de dois "regimes" de cores que, por simples empréstimo do jargão alquímico, foram denominados respectivamente *Rubedo* e *Albedo.*

ração sob o regime da "luz branca" característica do *Albedo*. De acordo com o verso de Guillén, as *cores vivas* do verão possuem a clareza de "*um dia parado em su mediodía*".

Instalar-se no cerne do tempo do verão e "gozar desse bom viver" significa vivê-lo sob o aspecto *durativo*. Se o verão é o "meio-dia" das estações, o outono, a estação imediatamente subseqüente, será o "crepúsculo". Por isso, viver *durativamente* o verão também pode ser expresso como "esperar / pelo entardecer".

A "instrução" inicial é precisa: "Tomar pé / Na maré desse verão". Quer dizer, definir um ponto fixo, um *ponto de vista* que permita observar as "cores vivas" mas que também seja um fundamento, um *valor* capaz de "dominar" beneficamente o fluxo de energia solar convertendo-o em atitudes "soberanas". Em síntese, "mergulhar / na profunda sensação" *sem perder o pé*, esta a sabedoria do verão.

Em oposição à busca desse ponto fixo, "Trem das cores" realiza um assentimento total ao movimento: "a bordo de um trem, o observador semovente explora todas as 'janelas do olhar' com uma espontaneidade quase infantil, percorrendo um mundo em mutação". Já o observador-veranista de "Cores vivas" contempla a paisagem do seu "posto de observação" como uma *bela visão de cartão postal*, ou seja, como uma "imobilização instantânea do típico" (e, no limite, mesmo do *pitoresco* dotado de interesse turístico), uma cena na qual as cores primárias se contrastam sem nuanças numa estampa brilhante e vistosa. Vemos, então, que as duas canções realizam uma perfeita congruência entre o regime de cores (deslizantes/nuançadas num caso e fixas/simples no outro) e o ponto de vista do observador (semovente e variado, ou imóvel e angulado na totalidade).

Esse contraste também se dá no plano das emoções. Enquanto o observador-semovente de "Trem das cores" se deixa levar pela atmosfera do contemplado e imerge totalmente no sentimento nascente de um face a face, o observador-veranista *mergulha* e *observa* ao mesmo tempo não uma cena íntima, mas uma paisagem "geral" típica, *vista à distância*, o que é uma maneira de *aderir sem se envolver totalmente* (cabe dizer que, apesar do calor emocional do verão, há, na canção, um quê de *distanciamento* entre observador e paisagem).

2. Contemplação

[...]
De gozar
Desse **bom viver**

Bom viver
Graças ao calor do Sol
[Sol] Benfeitor
Dessa **região**
[Região] natural
[...]

Significativo notar que a passagem da primeira para a segunda estrofe se dá através de uma *anadiplose* e que, na seqüência, essa mesma figura ocorre mais duas vezes, se bem que de forma elíptica. Uma possível interpretação dessa presença é que a duplicação dos "elementos do verão" corresponde a uma ênfase ("aparecer e reaparecer") no aspecto *durativo* da canção.[5]

Quase não é preciso referir: a própria letra já apresenta o Sol, "benfeitor / dessa região", como dispensador de benefícios e, portanto, *destinador* dos "valores em jogo", ou, mais precisamente, destinador da *luz* e do *calor.*

5 "Anadiplose (do grego *anadiplosis*, reduplicação): figura de linguagem, consiste na repetição da última palavra de um segmento métrico (verso ou hemistíquio) ou sintático, no início do seguinte. [...] Exemplo: "O regedor das ilhas que partia // Partia alegremente navegando" (*Os Lusíadas*, c. I, estr. 59/60)" (cf. MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974, p. 24). No seu *Dicionário musical brasileiro*, Mário de Andrade cita uma toada do sul de Minas, a "Toada das cinco dores": "Nascer pra depois viver, / Viver pra depois querer, / Querer pra depois não ter, / Não ter pra depois sofrer, / Sofrer pra depois morrer." (Itatiaia/Edusp, 1989, p. 518); nesta visão queixosa e pessimista, a vida é resumida em cinco etapas delusivas cuja continuação é articulada por anadiploses, reforçando a possibilidade de ligação entre essa figura e o aspecto temporal durativo.

Na seqüência:

[...]
[Região] natural
Da jangada, do coqueiral
Do pescador
De cor azul
Bela visão
Cartão postal
[...]

Nestes versos (que literalmente compõem o "cartão postal") estão os elementos da típica "cena praieira" — corriqueira para os nativos, mas ao gosto do olhar visitante. Diferentemente do mundo pictórico de "Trem das cores", que é o mundo das "cores da estranheza", demandando por isso um enorme esforço nomenclatório ("oliva da nuvem chumbo ficando pra trás da manhã", "ouro ainda não bem verde da serra"), nesse mundo intenso de cores "vivas" é fácil percebê-las se dando nitidamente ao olhar na amplitude: a massa verde dos coqueiros ao vento na orla da praia, a vela branca das jangadas no mar. Tão nítidas à luz firme do verão, dir-se-ia que essas cores "nos entram pelos olhos".

Em contraste com os nomes das inúmeras cores nuançadas da canção auroral de Caetano, no mundo claro de "Cores vivas" apenas *um* nome de cor é proferido: *azul.* Precisamente o *azul celeste do meio-dia estival,* cor na qual estão subsumidas todas as outras. E quanto a esta cor geral sobredeterminando a paisagem, sua onipresença impõe a idiossincrasia de uma ordem inversa: "de cor azul / bela visão", recurso estilístico para enfatizar que a cor é o mais importante da visão. Cor, convém relembrar, que também aparece como *índice* físico do *sol a pino.* Na verdade, "azul celeste" quer dizer *sol brilhando* e é desse sol soberano, simbolizado na letra pelo *pavão,* que procedem as cores:

Sabor do mel, vigor do sal
Cores da pena de pavão
Cenas de uma vibração total[6]

Essa "vibração total" do verão (da qual, aliás, o canto das cigarras é um símbolo maravilhoso na poesia de Manuel Bandeira) compõe-se necessariamente de luz e calor. Nesses três versos finais da "Contemplação", o "sabor do mel" e o "vigor do sal" comparecem como símbolos do "concentrado energético" do sol e representam a "essência" da *vibração*, enquanto as penas do pavão, por conterem todas as cores reveladas pela luz solar, dão conta do *total*. Dessa forma, calor e luz se traduzem em *energia estuante* e *cores resplandecentes*, valores com os quais (a exemplo das cores aurorais de "Trem das cores") o olhar do "veranista-observador" está em permanente conjunção eufórica.[7]

6 "O pavão é originário da Índia, onde, em razão da roda suntuosa que por vezes as plumas da sua cauda formam, era símbolo do sol" (cf. *Enciclopédie des symboles*. Paris: *Le Livre de Poche*, 1996, p. 501)." O mesmo símbolo tradicional se apresenta em "Trilhos urbanos" de Caetano Veloso, na contemplação do "Apolo (o Sol) e o rio Subaé / Pena de pavão de Khrishna / Maravilha vixe / Maria mãe de Deus / Será que esses olhos são meus?"

7 Enquanto alimento físico, o mel é considerado pela simbólica tradicional um "fluido orgânico solar" ou, em termos taoístas, um alimento "essencialmente *yang*." Já o sal marinho, por redundar da evaporação das águas do mar pela ação do sol, é considerado (L.C. Saint Martin) um "fogo liberto das águas" e, como tal, um "precipitado" também de natureza solar (cf. CHEVALIER, Jean e GHEERBRAN, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, p. 797).
Além de ser um "território" privilegiado da luz e do calor, a praia é, por si só, um local onde o livre jogo dos "elementos naturais" eleva a energia ao máximo. Como se sabe, a cosmologia tradicional via o mundo material como composto por combinações de quatro elementos "sutis" derivados do *éter* primordial: fogo, ar, água e terra. Ora, nas praias ao sol do verão os "representantes materiais" por excelência desses quatro elementos, *raios de sol, ventos, águas do mar e areias* interagem livremente em máxima intensidade.
Por isso mesmo, as praias, fontes do "bom viver", são cenários de "curas rituais" segundo cânones da medicina tradicional. Eis uma descrição feita por um estudioso da simbologia e da ritualística solares nas culturas eslavas: "A cura ritual, tal como observada por este autor, é repetida diariamente, uma vez por dia, durante duas semanas. Ela começa a cada manhã com um banho de sol de meia-hora nas costas do Mar Negro. Então, próximo ao meio-dia, o paciente percorre uma faixa de areia de uns trinta metros em direção

Em "Trem das cores", a percepção das cores (em particular a do azul) tende à dessubstanciação, deixando entrever o trabalho de uma "imaginação aérea" que se realiza na *síntese do sonoro, do diáfano e do móvel.* Em "Cores vivas", como seria de se esperar (até pela presença do adjetivo *vivas*), a imaginação abandona a regência do sutil aéreo e vai numa direção oposta, intensifica-se ao máximo em imaginação chamejante de *cores ardentes* percebidas como "vibração total": a luz solar e o céu azul tornam-se uma luz e um céu *quase corporais.*

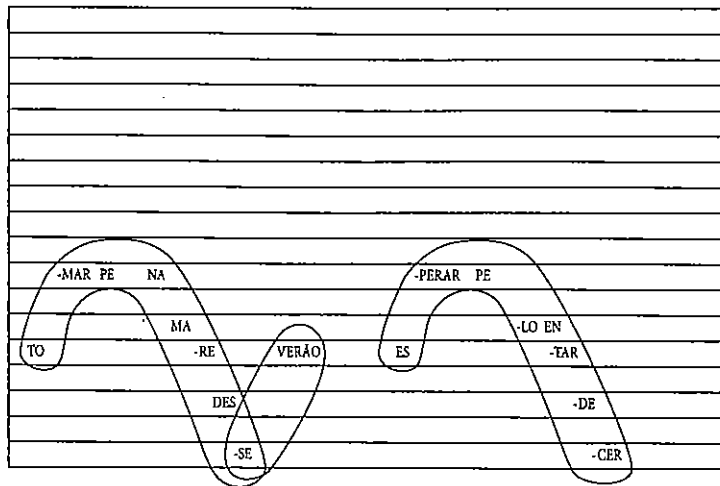
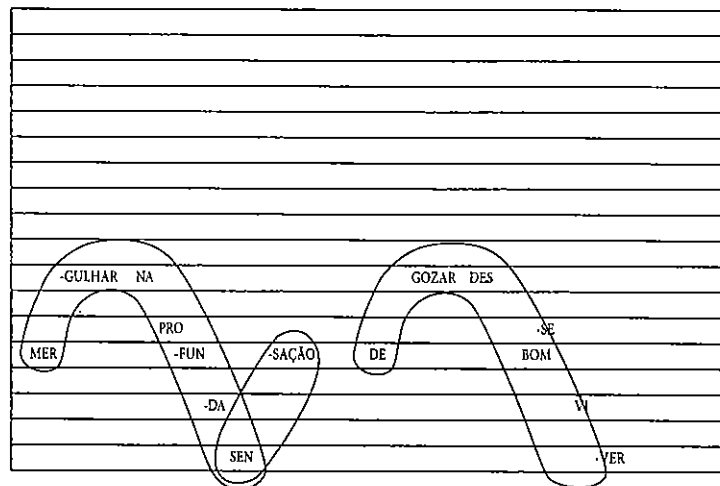
Num trecho de *L'air et les songes* impressionante pela acuidade, Bachelard assim descreve essa passagem do céu da imaginação aérea para o da imaginação chamejante sonora: "[...] Tonalizamos o azul do céu fazendo-o 'vibrar' como um cristal sonoro, enquanto que, para as almas verdadeiramente aéreas, ele só tem a tonalidade do sopro. Assim, numa sobrecarga de intensidade, a condessa de Noailles escreve (*La domination*, p. 203): 'O azul celeste está hoje tão forte que se o olharmos muito tempo, ele cega; ele crepita, ele turbilhona, ele se enche de gavinhas de ouro, de geada quente, de diamantes pontudos, radiosos, de flechas, moscas de prata ...'"[8].

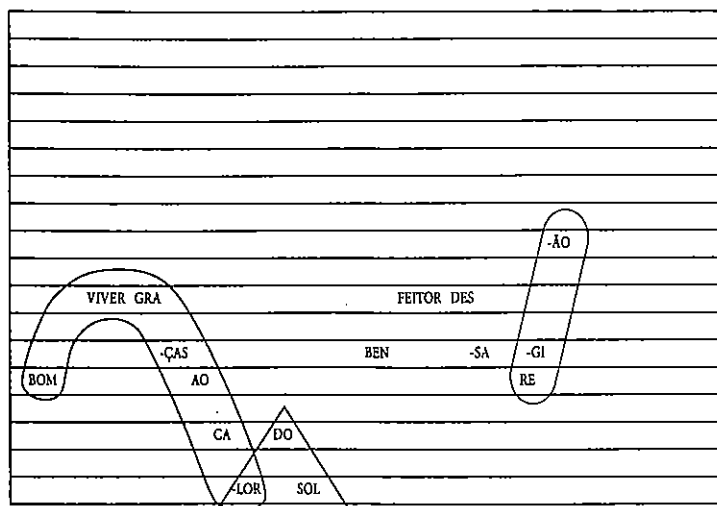
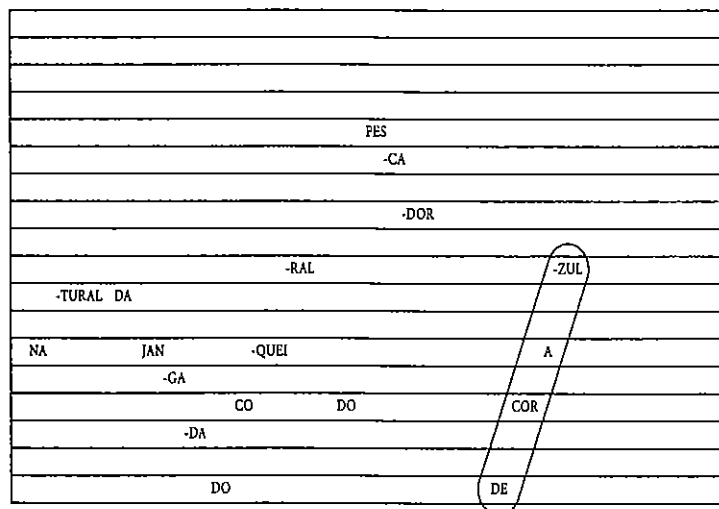
» a um lago salino, onde ele se desnuda e se cobre com uma camada de sedimentos retirados do leito do lago. O corpo deve ser coberto *inteiramente da cabeça aos pés.* A seguir, o paciente permanece nu face ao sol, em silêncio, com os braços estendidos, até que o barro seque e pequenas rachaduras comecem a aparecer. Aí ele se junta a outros no mesmo estágio no lago morno, no seio do qual ele se alegra e se agita enquanto a água derrete e retira o barro do seu corpo e o sol do meio-dia brilha diretamente sobre sua cabeça. A seguir ele sai do lago e fica ao sol e ao vento para secar. O ato final se cumpre com o enxagüamento da boca e dos pés com água fresca.

Claramente, está envolvida nesse ritual a manipulação mágica dos quatro elementos, fogo (= sol), terra (= barro), água (= lago), ar (= vento), com o objetivo de um renascimento e uma renovação metafóricos nos quais o paciente se torna um com a terra/barro retirada do leito do lago, deixa-a cair no lago / mar primordial e dele emerge renascido para se aquecer aos raios do sol vivificante imitando a maneira pela qual a terra foi criada, de acordo com o mito da emersão cosmogônica" (cf. PERKOWSKI, Jan L. "*The sun in slavic cultures*". In: SINGH, Madanjeet (Org.) *The sun in mith and art*. *London: Thames and Hudson, 1993.*).

8 Cf. p. 187-8.

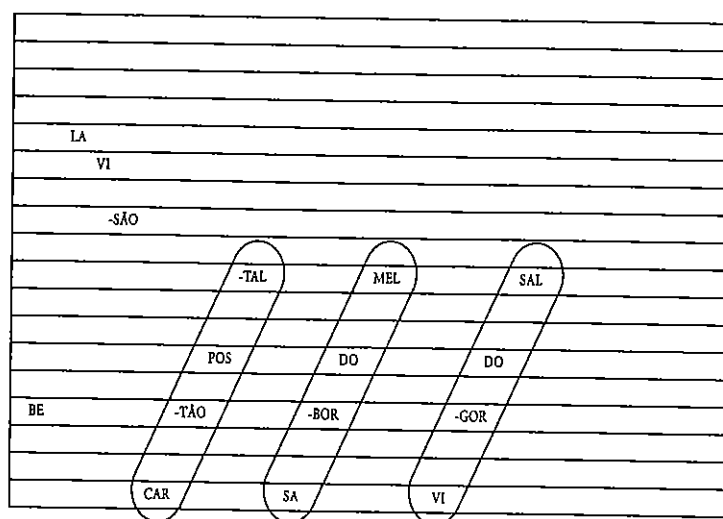
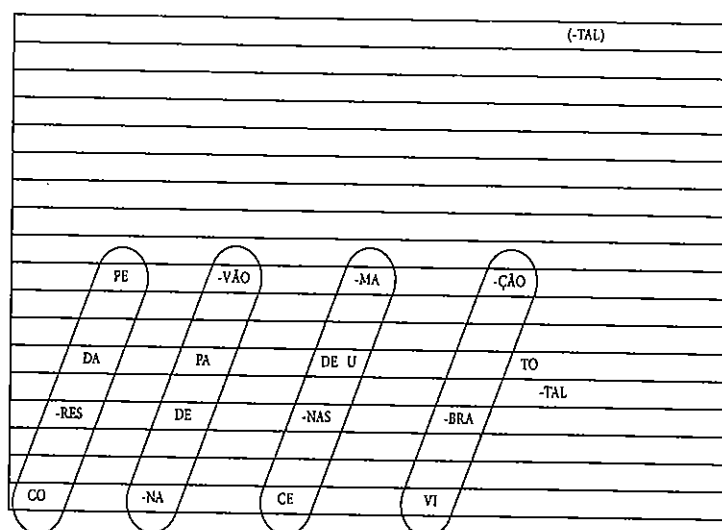
3. Isotopias melódicas

1

2

Do ponto de vista melódico, a "Prescrição" se completa em duas frases idênticas ("frases" melódicas 1 e 2). Cada uma apresenta o mesmo motivo repetido duas vezes, com um tonema prossecutivo (*se-verão, sen-sação*) servindo de enlace no trecho médio e terminando com um tonema conclusivo de 7 semitons (*pe-loen-tar-de-cer, des-se-bom-vi-ver*) que traduz uma forte asseveração, típica do saber convicto ("verdadeiro e sem contestação") de toda prescrição.

3

4

O mesmo motivo está na primeira metade da terceira frase, a que inicia a "Contemplação". Mas, a partir de *lor-do-sol* (tonema não mais prossecutivo e sim continuativo-conclusivo), o que se instala é um outro padrão: tanto *re-gi-ão*, tonema do final da terceira frase, como *de-cor-a-zul*, que compõe o final da quarta, são continuativos (uma ascensão de cinco semitons no primeiro e oito semitons no segundo) indicando um *forte impulso à prossecução*. Contrariamente à finalização peremptória das duas frases iniciais (como vimos, traço típico da prescrição), ago-

ra o desfrute do "bom viver" (sob o calor do sol e em plena contemplação do "cartão postal" da paisagem) condiciona irresistivelmente o desejo de *prosseguir* numa conjunção "gozosa" com esses valores, ou seja, de perpetuar a *duração* do verão; daí, como foi assinalado, os dois tonemas continuativos.

5

6

Esse "elã perpetuador" se intensifica e atinge proporções pletóricas no virtual "festival de prossecuções" que se desencadeia a partir do meio da quinta frase meló-

dica, em *car-tão-pos-tal*, quando o mesmo motivo do tonema continuativo anterior (como foi observado, uma gradação ascendente de oito semitons) é repetido seis vezes (ou sete, se incluirmos a repetição imperfeita em *vi-bra-ção*) caracterizando uma *tematização absoluta da continuidade.*

Cabe referir que, no trecho inicial dessas repetições (diagrama 5, *car-tão-pos-tal / sa-bor-do-mel / vi-gor-do-sal*), temos uma correspondência precisa entre melodia e letra, com o sentido desta se completando nos limites de cada gradação (notar, aliás, a rima interna entre *sabor* e *vigor* e o paralelismo entre as duas oxítonas monossilábicas terminadas em *l*, *mel* e *sal*, o que dá grande concisão expressiva ao verso; por outro lado, *sal* é rima de passagem entre *cartão postal* e *vibração total* (pares duplamente rimados), enquanto o /r/ de *sabor* e *vigor* ecoa o /r/ intermediário de *cartão* e ecoará, por sua vez, no dígrafo também mediano de *vibração*). Mas, nas duas repetições iniciais da frase 6, o sentido da letra se quebra em *co-res-da-pe/ na-de-pa-vão* transbordando para a gradação seguinte (numa operação correspondente ao *enjambement* poético), enquanto a repetição do motivo melódico ascendente se mantém. Isto quer dizer que o desejo de continuidade desenhado pela melodia prevalece sobre a "inteligibilidade da paisagem": tudo o que se quer do verão é que (repetição do motivo) ele continue indefinidamente, realizando, assim, a sensação utópica de que "o sol nunca mais vai se pôr" cantada por Chico Buarque ("Bye bye, Brasil").

4. Meditação

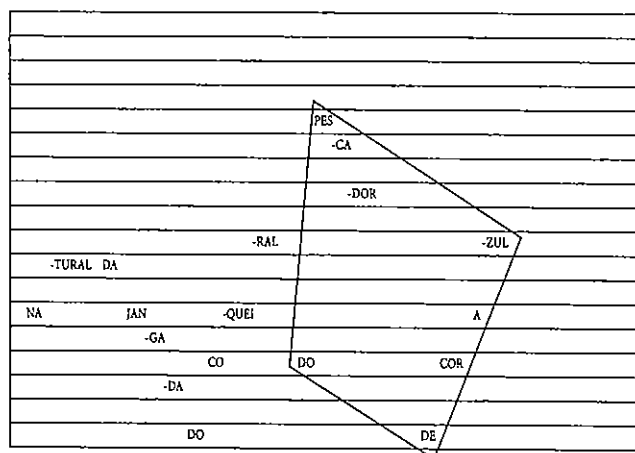
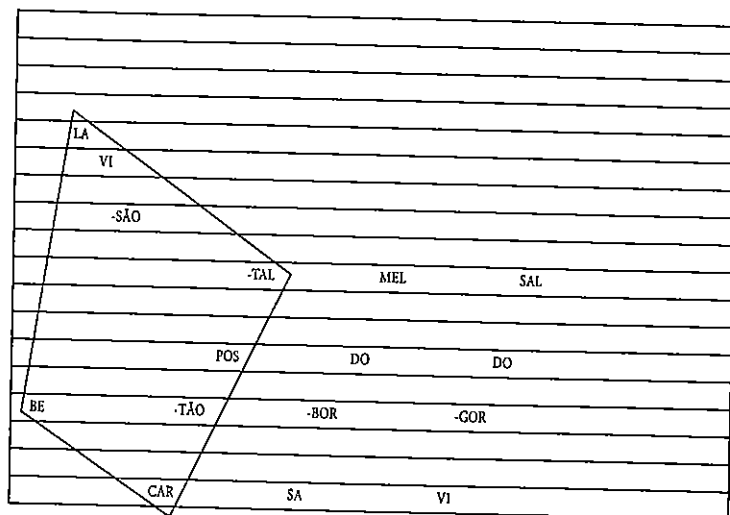
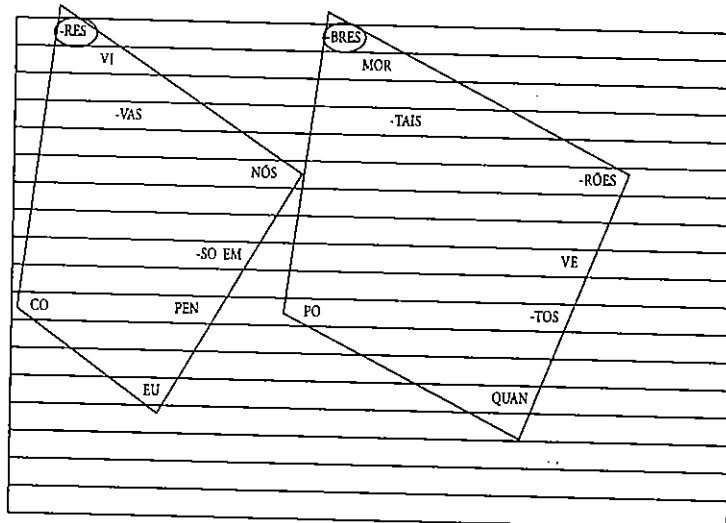
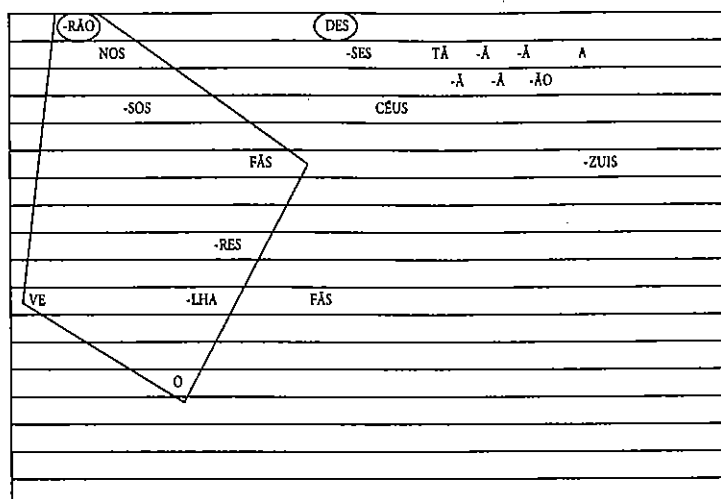
4

5

LA
VI
-SÃO
-TAL
MEL
SAL
POS
DO
DO
BE
-TÃO
-BOR
-GOR
CAR
SA
VI

7

-RES
VI
-VAS
NÓS
-SO EM
CO
PEN
EU
-BRES
MOR
-TAIS
-RÕES
VE
PO
-TOS
QUAN

8

Como está assinalado acima, na passagem entre as frases 4 e 5 repete-se um pequeno "tema passional" composto por dois motivos: um salto melódico de dez semitons (*do-pes* e *be-la*) seguido de um curto tonema continuativo-conclusivo de três semitons em *ca-dor* e *vi-são* e a já citada gradação ascendente de oito semitons (3-2-3) em *de-cor-a-zul* e *car-tão-pos-tal*. Este tema reaparece três vezes na "Meditação" final (frases 7 e 8), só que deslocado quatro semitons para a zona aguda, o que indica aumento de tensão emocional na "reflexão" final (o pico melódico agudo da canção é então atingido quatro vezes na seqüência *-res*, *-bres*, *-rão* e *des-*).

No plano da letra, temos uma anadiplose perfeita em "olhares fãs / fãs desses céus" e outra imperfeita em "quantos verões / verão nossos". Como vimos, na "Contemplação" o observador-veranista focaliza a paisagem objetivamente, considerada (ao longe) na totalidade dos seus elementos "folclóricos": jangada, coqueiral, pescador. Já na "Meditação", essa atenção exteroceptiva se rompe; um elemento "perturbador" entra em cena, fazendo com que a atenção do observador oscile num vai-e-vem entre a paisagem e a sua subjetividade (aliás, podemos interpretar que a tensão emocional da entrada desse "elemento" se expressa no plano melódico pela citada elevação da altura do tema):

"Cores vivas" — paisagem
"Eu penso em nós / pobres mortais" — subjetividade

"Quantos verões" — paisagem
"Verão nossos / olhares fãs" — subjetividade
"Fãs desses céus / tão azuis" — paisagem

A fratura entre paisagem e subjetividade causada pelo advento desse elemento altera a natureza das anadiploses:

CONTEMPLAÇÃO	MEDITAÇÃO
[...]	Cores vivas
De gozar	Eu penso em nós
Desse **bom viver**	Pobres mortais
	Quantos **verões**
Bom viver	**Verão** nossos
Graças ao calor do **Sol**	Olhares **fãs**
[**Sol**] Benfeitor	**Fãs** desses céus
Dessa **região**	Tão azuis
[Região] natural	
[...]	

Na "Contemplação", os três elementos que se repetem (o primeiro, explicitamente e os dois últimos de forma implícita), a saber, ***bom viver, Sol*** e ***região***, aparecem e reaparecem como substantivos. Na "Meditação", ***verão*** (na forma plural ***verões***) aparece inicialmente como substantivo (nome da estação) referindo-se ao universo da paisagem e reaparece como verbo (*verão*, terceira pessoa do plural do futuro do verbo *ver*) quando inserido no universo subjetivo. Da mesma forma, ***fãs*** aparece inicialmente como qualificativo de *olhares* e volta como substantivo indicando um elemento da paisagem (os *aficionados* do céu azul).[9]

Essa mudança de natureza permite a seguinte interpretação: na "Contemplação" (toda ela feita em "estado de *bom viver*") a harmonia ou unidade *proprioceptiva*

9 No caso, "elemento da paisagem praieira" no mesmo sentido em que os "fãs" de um cantor fazem parte da "paisagem" de um show musical.

entre olhar e paisagem se expressa numa permanência *substantiva* (ou seja, de *coisa intemporal*) dessa união. Na "Meditação", consumada uma ruptura entre olhar e paisagem (causada, como veremos, pela angústia da súbita percepção *do tempo passando*), a oscilação para diferentes campos de atenção (*exteroceptivo* e *interoceptivo*) por um lado mantém a *substantividade* dos elementos externos da paisagem (a *indiferença das coisas impassíveis ao tempo*) mas, por outro, remete os elementos subjetivos para categorias gramaticais (verbo e qualificativo) que expressam *o tempo passando e suas modificações.*

Na letra, não é difícil "rastrear" a gênese desse "elemento perturbador": enquanto o auge do verão transparece nas "cores vivas" das "cenas de uma vibração total", a consciência do tempo passando se infiltra na subjetividade do contemplador, recordando-lhe que "não há bem que sempre dure" e tornando presente a inevitável *finitude* das "coisas vivas". Assim, o *vivas* das cores convoca a sua negação, o *mortais* de "pobres mortais", e a plenitude luminosa da duração estival começa a registrar a pequena sombra de uma inquietação terminativa: quanto tempo *ainda,* "quantos verões"? No plano objetal o verão *ainda* brilha com firmeza, mas no subjetal o outono *já* se insinua; transpondo para as "idades do homem", viver o "verão" (a juventude) com consciência de finitude é saber que *durante* "se espera pelo entardecer", isto é, caminha-se inelutavelmente para a maturidade (ou, se quisermos, para o *começo* da velhice).

Esse jogo entre lucidez e fruição fica claro se considerarmos o *percurso tensivo* da canção, ou seja, os diferentes "esquemas tensivos" que presidem as suas três partes:[10]

Na "Prescrição", a própria finalidade do discurso ("aconselhar") condiciona uma preeminência da cognição; temos uma dominância total do *descortino* (*saisie*) e o esquema tensivo posto em ação é o da *decadência* (alto nível de cognição e emoção rebaixada). E, como vimos, em consonância com o "prescrever", as curvas melódicas do trecho (frases 1 e 2) assumem um "perfil" fortemente asseverativo.

Na "Contemplação", o *descortino* da paisagem *compreendida* em toda a sua extensão ("compreender" tanto no sentido de "conhecer" como no de "abarcar com os olhos") coexiste com o mergulho na "sensação / de gozar / desse bom viver" esti-

10 A respeito, ver FONTANILLE, Jacques. "*Les schemas de tension*". In: *Sémiotique du discours*. Limoges: PULIM, 1998, p. 103-9.

val, objeto de uma intensa *visada* (*visée*); emoção e conhecimento (ou intensidade e extensão) simultaneamente majorados convocam o esquema tensivo de *amplificação* (alto nível de cognição e de sensibilização). A melodia assume a dinâmica de uma *tematização passional* com forte ênfase, em termos aspectuais, na *duração*: como vimos, ocorrem sete repetições sucessivas de um mesmo motivo ascendente (tonema continuativo). Esse desejo de continuidade chega mesmo a alterar o perfil do tonema final da frase 6, a última do trecho.

Na interpretação do próprio Gil (CD *Luar*, faixa 7), na primeira "passada" (execução inicial), *to-tal* é cantado de forma terminativa, com uma levíssima descida de meio tom. Na segunda (execução final), entre *to-* e *tal* ocorre um imenso salto de doze semitons (o maior da canção) transformando o que era um "discreto" término numa intensa volição de prosseguir.

O fato de a consciência da finitude se apresentar nos versos iniciais da "Meditação" poderia levar a um rebaixamento melancólico da emoção, reintroduzindo o esquema tensivo de *decadência* ocorrido na "Prescrição". Mas ao contrário: a elevação geral da altura do trecho (atingindo quatro vezes o pico melódico), ligada ao citado "pequeno tema passional" repetido três vezes, atua como um poderoso contrapeso sensível, mantendo assim o esquema tensivo de *ampliação*. Tudo se passa como se a "consciência da inevitabilidade do fim" tornasse o presente mais precioso ainda e, por isso, alvo da mais intensa celebração (aliás, o fato de os olhares serem *fãs* atesta que a admiração e a emoção estão de fato elevadas ao máximo

grau). Como resultado dessa compensação, temos um curioso tonema final "quase suspensivo", todo ele na zona aguda e distendido num sinuoso *tã-ã-ã-ã-ã-ão* antes da terminação *a-zuis.*

-RÃO DES
NOS -SES TÃ -Ã -Ã A
-Ã -Ã -ÃO
-SOS CÉUS
FÃS -ZUIS
-RES
VE -LHA FÃS
O

A exemplo do sucedido na "Contemplação", Gil, na segunda "passada" da letra, prolonga notavelmente o *tã-ã-ã-ã-ã-ã-ã-ã-ã-ão* (uma duração duas vezes maior que a da primeira vez) e essa *passionalização emissiva* transborda para as vogais da última palavra, *a-a-a-a-zuuu-is,* como se esse prolongamento consumasse a "fruição durativa" até *a última gota do verão.* Enquanto "Trem das cores", tendo como tema a felicidade, se instala serenamente numa duração sem bordas, "Cores vivas" é uma ensolarada canção sobre o *Carpe diem.*

Pode ser que de golpe
  ao abrires a janela para a esplêndida manhã
te invada o temor:
  "um dia não mais estarei presente à festa da vida"
Mas que pode a morte em face do céu azul?
  Do escândalo do verão?
[...]
  Teu coração,
esse mínimo pulsar dentro da Via Láctea,
  em meio a tempestades solares,

quando se deterá?
Não o sabes pois *a natureza ama se ocultar.*
E é melhor que não o saibas
para que seja por mais tempo doce em teu rosto
a brisa deste dia
e continues a executar
sem partitura
a sinfonia do verão como parte que és
dessa orquestra regida pelo sol.

(Ferreira Gullar, "Morrer no Rio
de Janeiro" em *Toda poesia*)

Fernando Mesquita é doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo e professor da Universidade Estadual de Mato Grosso — UNEMAT (fernanmesquita@uol.com.br).

O SAMBA MAIS BONITO DO MUNDO

ARTHUR NESTROVSKI

Resumo "Águas de março" (1972) serve de emblema da arte de Tom Jobim como compositor de canções. O cruzamento de elementos muito diversos da cultura — popular e erudita — dá-se ali com um equilíbrio que é tanto musical como poético e afetivo. Tal equilíbrio é em boa medida resultado do trabalho humano da composição, que acrescenta novos planos de sentido à letra. A vocação brasileira da canção, como modo singular de a cultura se entender e se dar a si mesma, chega aqui a um limite, tão mais notável por assumir uma forma assim generosa e modesta. **Palavras-chave** Tom Jobim; "Águas de março"; canção brasileira.

Abstract "Águas de março" *("Waters of March", 1972) could be an emblem of* Tom Jobim's *art of song. The crossing of several different elements, drawn from both popular and high culture, results in a special from of musical, poetic and sentimental balance. Such a balance is due in great part to the human work of composition, which adds new layers of meaning to the lyrics. Here the Brazilian vocation for song — a unique way for culture to understand and show itself — approaches its own limit, all the more remarkable (and all the more generous) for being so modest.* ***Keywords*** Tom Jobim; *"Waters of March"; Brazilian song.*

A história já foi contada muitas vezes, com pequenas mudanças. A versão abaixo ordena detalhes que se somam nas várias narrativas.[1]

Era verão de 1972 e Tom Jobim trabalhava em "Matita Perê", sua "suíte mateira" (futura parceria com o poeta Paulo César Pinheiro). Estava no Poço Fundo, um sítio que tinha no interior do Rio; ou melhor, no Barraco 2, habitação provisória enquanto a casa definitiva ia sendo construída no alto do morro. Ao final de um dia de trabalho, uma idéia nova lhe veio à cabeça — melodia e palavras — e ele começou a cantarolar: "É pau, é pedra...". Teresa, sua mulher, achou bonito. Usando papel de embrulhar pão, Tom foi escrevendo, de embolada, versos e mais ver-

1 Ver JOBIM, Helena. *Antônio Carlos Jobim:* um homem iluminado. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996; SEVERIANO, Jairo e HOMEM DE MELLO, Zuza. *A canção no tempo.* São Paulo: Ed. 34, 1998, v. 2; AUGUSTO, Sérgio. "Biografia". In: JOBIM, Antonio Carlos. *Cancioneiro Jobim.* Rio de Janeiro: Jobim Music, 2000; MASSI, Augusto. "Águas de março" e o contorno do silêncio". *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 10.12.2000. Mais!.

sos. Largou então "Matita Perê", até acabar a nova música. "Águas de março" seria gravada por ele ainda nesse ano, no lado A de um compacto encartado no *Pasquim* (o lado B trazia "Agnus Sei", estréia do compositor João Bosco, em parceria com Aldir Blanc).

Um fac-símile do papel de embrulho pode ser consultado no *Cancioneiro Jobim*. É impressionante o quanto do poema veio pronto. Sabendo das circunstâncias em que foi escrito, não surpreende o número de referências pontuais: o projeto da casa, a viga, o vão, a lenha, o tijolo chegando, para não falar no corpo na cama e na "promessa de vida no teu coração". Viram logo trampolim para outras águas: ao mesmo tempo em que recriam, por exemplo, a mulher, amorosamente presente como interlocutora, também fazem de cada um de nós alguém digno dessa promessa. O "teu" coração também é o nosso.

Muitos outros elementos, de natureza geral, podem ser referidos à cena do sítio. Natureza é bem a palavra: pau, pedra, resto de toco, peroba do campo, nó da madeira, caingá e candeia (arbustos), mais o matita pereira, para ficar só na primeira estrofe. "Águas de março" se enquadra num repertório de canções ecológicas que Tom começa a escrever por essa época e que inclui maravilhas como "Chovendo na roseira", "Boto" — outra suíte, desta vez marinha —, "A correnteza"[2] e "Passarim", além de composições instrumentais com títulos como "Rancho das nuvens" e "Nuvens douradas".

A inspiração súbita e certeira do compositor serve ainda de exemplo do lema antigo: nada vem do nada. Para ninguém, nem mesmo para Tom Jobim. Duas fontes são mais ou menos bem conhecidas. A primeira é o poema "O caçador de esmeraldas", do mestre parnasiano Olavo Bilac: "Foi em março, ao findar da chuva, quase à entrada / do outono, quando a terra em sede requeimada / bebera longamente as águas da estação..."[3]. E a outra é um ponto de macumba, gravado com

2 Composta em 1975, "A correnteza" retoma outra parceria com Luiz Bonfá de vinte anos antes, "A chuva caiu". Gravada por Tom no disco *Urubu* (1976), é uma toada sertaneja; e como tal foi gravada, entre outros, por Pena Branca, em *Semente caipira* (2000). Mas sua linhagem explica e justifica uma linda gravação recente da Orquestra Popular de Câmara, com arranjo de Benjamin Taubkin, no CD *Danças, jogos e canções* (2003). "A correnteza" ali vira outra "suíte mateira", com episódios de temporal e bonança.

3 Versos citados pelo próprio Tom, no texto de abertura de *Visão do paraíso — A Mata Atlântica*, livro escrito em parceria com Ana Jobim (Rio de Janeiro: Índex, 1995).

sucesso por J. B. de Carvalho, do Conjunto Tupi: "É pau, é pedra, é seixo miúdo, roda a baiana por cima de tudo".[4] Combinar Olavo Bilac e macumba já seria bom; mas o que se vê em "Águas de março" vai muito além: tudo se transforma numa outra poesia e numa outra música, que recompõe o mundo para nós.

Cada uma das três dimensões — universalista (a experiência é de todos, não particular), naturalista (as referências vêm do que há de mais concreto e permanente na terra) e apropriativa (tudo pode entrar no caldo rico da música) — pede comentário. O desafio é compreender alguma coisa que seja do equilíbrio da canção. Tom Jobim escreveu canções alegres e canções tristes, nostálgicas e utópicas, de introspecção, de sedução, de exaltação; "Águas de março" parece tudo isso ao mesmo tempo. Só poderia ter sido escrita por ele, mas toca no limite de uma arte sem autor, que cai no ouvido como uma fruta cai do galho, perfeita e livre de personalidade.

Os contrários encontram-se num balanço afetivo que mereceria o adjetivo "shakespeariano", se não fosse tão pomposo. A idéia dos poetas românticos de que Shakespeare era "todos e ninguém" — capaz de recriar simultaneamente a vida de múltiplas perspectivas — poderia ser tomada de empréstimo para falar do compositor, com especial propriedade neste caso. "A cada estrofe, a cada verso busca-se um equilíbrio entre extremos", como diz Augusto Massi.[5] E a soma, madura e felizmente, não dá zero. Da "festa da cumeeira" ao "fundo do poço", "é a vida", "é a morte" que chega a um "fim do caminho" — aberto, mais uma vez, em "promessa".

Os grandes ciclos da existência se traduzem em mil e um fragmentos, ou mil e um agentes, porque nesse estágio da sensibilidade tudo ganha condição participante. O único verbo, então, é "ser", conjugado na terceira pessoa: "É pau, é pedra, é o fim do caminho". Tudo *é*, nada *faz*. Um ou outro fazer, quando aparece, vira qualidade, formulada em gerúndio, quase sempre para sublinhar uma essência: "é o vento ventando", "é um pingo pingando", "é uma prata brilhando", "é o tijolo chegando". Em casos extremos, nem é preciso o "é", basta ser: "passarinho na mão, pedra de atiradeira", "uma ave no céu, uma ave no chão". Tudo na vida ao mesmo tempo e a vida ao mesmo tempo em tudo. E tudo se resolve coletivamente nas águas de março, que "são".

4 Letra lembrada por Carlos Heitor Cony, na p. 2 da *Folha de S.Paulo*, em 28.5.2001.

5 Op. cit., p. 12.

Até visualmente, o poema reforça essa leitura. Quando surge o "são", ao final da quinta estrofe, rompe-se a linha do "é", criando um refrão sonoro e gráfico, que dali em diante se repete até o fim. Antes disso, as quebras não seguem modelo: irregulares na ordem dos versos (sexto, segundo ou terceiro), empregam termos diferentes a cada vez ("caingá", "passarinho", "uma ave", "das águas", "no rosto"). São, justamente, variações do esquema. Este fato ajuda a entender a quinta estrofe como ponto de virada, tanto mais quando se pensa nas mudanças de harmonia. E também no fato de ela ser precedida pela única estrofe inteiramente composta por versos começados em "é" e seguida por uma estrofe sem letra, puramente instrumental. Nesse ponto fica mais do que claro o vínculo entre letra e música, fundamental para se entender a forma e o sentido da canção.

Podemos começar pelo poema. Nas três gravações canônicas — a do próprio Tom (em *Matita Perê*, de 1973), a de João Gilberto (no álbum branco, *João Gilberto*, também de 1973) e a do disco *Elis e Tom* (1974) — o texto do encarte tem omissões e erros.[6] Cada um difere dos outros não só por essas gralhas, mas também pela divisão de estrofes — o que é ainda mais relevante, porque implica modos diferentes de entender a música. No encarte de *Elis e Tom*, por exemplo, o poema vem grafado em estrofes de quatro versos; de tempos em tempos, isso obriga à separação de alguns pares isolados de linhas, o que não faz muito senso, nem corresponde ao que se escuta.

De sua parte, o compositor preferiu eliminar a divisão estrófica, no texto que acompanha *Matita Perê*, imprimindo o poema num bloco único (mas deixando de fora a última estrofe), como que a reforçar a impressão de forma-sem-forma, labiríntica. "Águas de março" não é exatamente uma canção cíclica, mas tem grande dose de repetições (verbais e musicais), sutilmente diferentes, que iludem ou desnorteiam até o ouvinte mais atento, mesmo depois de várias audições. Por isso também, quem sabe, não seja tão cantada; deve estar entre as canções mais conhecidas do Brasil, mas quase ninguém consegue levar a música de memória, do começo

6 Não é o caso de apontar um por um, mas são coisas como "é uma conta, é um conto" onde se deveria ler "é uma ponta, é um ponto" e "é uma conta, é um ponto" onde o certo seria "é uma conta, é um conto"; ou ainda "é uma ave no céu, é uma ave no chão", onde o correto seria o verso sem verbo (exemplos extraídos do encarte de *Matita Perê*).

ao fim. Para tanto, ajudaria muito guardar o desenho dos versos; e para isso faz-se preciso entender também alguma coisa da harmonia.

Vamos chegar lá. Antes, vale a pena transcrever a letra inteira, na divisão que a harmonia explica:

ÁGUAS DE MARÇO

É pau, é pedra, é o fim do caminho
É um resto de toco, é um pouco sozinho
É um caco de vidro, é a vida, é o sol
É a noite, é a morte, é o laço, é o anzol
É peroba do campo, é o nó da madeira
Caingá, candeia, é o matita pereira

É madeira de vento, tombo da ribanceira
É o mistério profundo, é o queira ou não queira
É o vento ventando, é o fim da ladeira
É a viga, é o vão, festa da cumeeira
É a chuva chovendo, é conversa ribeira
Das águas de março, é o fim da canseira

É o pé, é o chão, é a marcha estradeira
Passarinho na mão, pedra de atiradeira
Uma ave no céu, uma ave no chão
É um regato, é uma fonte, é um pedaço de pão
É o fundo do poço, é o fim do caminho
No rosto o desgosto, é um pouco sozinho

É um estrepe, é um prego, é uma ponta, é um ponto
É um pingo pingando, é uma conta, é um conto
É um peixe, é um gesto, é uma prata brilhando
É a luz da manhã, é o tijolo chegando

É a lenha, é o dia, é o fim da picada
É a garrafa de cana, o estilhaço na estrada

É o projeto da casa, é o corpo na cama
É o carro enguiçado, é a lama, é a lama
É um passo, é uma ponte, é um sapo, é uma rã
É um resto de mato na luz da manhã
São as águas de março fechando o verão
É a promessa de vida no teu coração

[instrumental]

É uma cobra, é um pau, é João, é José
É um espinho na mão, é um corte no pé
São as águas de março fechando o verão
É a promessa de vida no teu coração

É pau, é pedra, é o fim do caminho
É um resto de toco, é um pouco sozinho
É um passo, é uma ponte, é um sapo, é uma rã
É um belo horizonte, é uma febre terçã
São as águas de março fechando o verão
É a promessa de vida no teu coração

É pau, é pedra, é o fim do caminho
É um resto de toco, é um pouco sozinho
É um caco de vidro, é a vida, é o sol
É a noite, é a morte, é o laço, é o anzol
São as águas de março fechando o verão
É a promessa de vida no teu coração

Com a letra assim, fica mais fácil seguir seu desenho; mas a separação entre a primeira e a segunda estrofes, por exemplo, só nos convence musicalmente em re-

trospecto. Isso porque o retorno ao acorde que marca o início da música e nos guia depois, letra abaixo, só acontece na terceira estrofe — e a essa altura, a gente já está encantado e perdido, carregado por repetições que às vezes dão início e outras tantas concluem os parágrafos musicais.[7]

Já que falamos no primeiro acorde, repetido naquele padrão rítmico inconfundível da introdução: tecnicamente, chama-se terceira inversão de dominante. Na prática, isso significa um acorde que pede para ser resolvido noutro. Não é o que se espera no início de uma canção; muito menos quando se pensa que essa dominante é o próprio acorde de tônica alterado. Quer dizer: a canção nem começou e a tônica não é mais a tônica. Só dá para saber que era a tônica depois, ao se concluir uma longa sucessão de acordes. E o primeiro ponto onde isso acontece de modo incontestável — um acorde de tônica com a fundamental no baixo — será precisamente no início da terceira estrofe: "É o pé, é o chão".

Esse tipo de engenho caracteriza a arte de Tom Jobim. Aqui como em muitos outros casos, pode-se dizer, sem qualquer exagero, que o artesanato chega a requintes comparáveis aos de um Schumann ou Schubert. Veja-se a introdução. Ninguém precisa bater compasso para tocar um ritmo tão memorável. Mas quem contar verá que no compasso onde entra o canto ("É / pau, é pedra, é o fim do caminho") estamos num metro ternário — o único da canção inteira, seguido dos grandes compassos binários de um samba clássico. A combinação de acorde alterado de tônica com métrica aberratória dá a medida do grau de ambigüidade em jogo.

Começar uma composição desse modo faz mesmo pensar em Schumann, que famosamente abre o ciclo *Dichterliebe* (1840) com uma canção circular, cujo início é o fim.[8] "Águas de março" não é propriamente circular e um epílogo instrumental tem até o papel de reforçar a linearidade da forma. Mas que parece, parece; e isso ganha maior eloqüência pelo uso do acorde invertido no começo. Com toda a liberdade que os acordes invertidos e/ou alterados têm na música popular brasileira, especialmente

7 Basta cantarolar a melodia para comprovar essa afirmação: "É pau, é pedra, é o fim do caminho" é igual a "Caingá, candeia, é o matita pereira", por exemplo (com diferenças mínimas para acomodar o número de sílabas).

8 Para uma análise dessa canção, ver meu ensaio "Trauma e memória em Schumann", na revista *Novos Estudos* CEBRAP (São Paulo), n. 67, p. 155-63, nov. de 2003.

desde a Bossa Nova, não há como não notar o caráter especial dessa dominante com sétima no baixo. Em termos de contraponto clássico, o acorde só seria justificável como ponto de passagem, vindo de um acorde anterior para outro subseqüente. A descrição pode soar complicada, mas o efeito não: como se a música começasse *in medias res*, como se já tivesse começado antes de começar. As águas vêm de antes.

Assim como vêm, também vão: a sensação de fluidez da música, de uma forma líquida, sem ângulos, tem a ver em parte com o deslocamento do padrão harmônico em relação às estrofes. A seqüência básica de acordes forma um módulo, passível de ser jogado para a frente e para trás. No final da quarta estrofe, por exemplo ("é a lenha, é o dia, é o fim da picada"), quando se espera que a harmonia repita o que vem fazendo nas estrofes anteriores, entra justamente aquela terceira inversão do acorde de sétima que marca o início da canção e nos serve de guia ao longo do poema. Comparado ao que se ouviu antes, melodia e harmonia estão fora de fase. Uma estrofe da harmonia parece ter começado no meio da letra. Essa repetição cria novidade e abre espaço para a quinta estrofe, onde as coisas realmente tomam outro rumo.

Não apenas essa quinta estrofe começa, então, com a harmonia que, nas anteriores, chegaria só no terceiro verso, mas também aparecem agora ("é o corpo na <u>cama</u>") umas primeiras nuvens: acordes diferentes, cromáticos, tendendo para a tonalidade menor. Aquilo que já se escutava na letra desde o início, o reconhecimento de pulsões negativas e fracassos, contrapostos ao conforto natural — "É pau, é pedra, *é o fim do caminho* / É um resto de toco, *é um pouco sozinho*"; "é a vida, é o sol, / *É a noite, é a morte*", "É um regato, é uma fonte, é um pedaço de pão / *É o fundo do poço, é o fim do caminho / No rosto o desgosto, é um pouco sozinho*" — faz-se ouvir musicalmente também. Justo aqui, onde o corpo na cama e "o projeto da casa" pessoalizam tudo com acentos de felicidade, o "carro enguiçado" e a "lama" modulam ao mesmo tempo afetos e harmonias. A rã e o "resto de mato na luz da manhã" puxam para outro lado ainda essas tonalidades, na rota de volta do sol. E o equilíbrio, aquele "mistério profundo" do começo, o afirmativo "queira ou não queira", logo se restaura, nas águas de março que são tudo.

Se esse equilíbrio de "Águas de março" impressiona tanto, é porque Tom Jobim aqui virou o senhor da vida: tomou a morte nas mãos e transformou em água. Está no fundo do poço e no alto da cumeeira ao mesmo tempo; podendo ser o que quiser, laçou ou pescou a promessa, quase à entrada do outono. O bem-es-

tar do todo é infinitamente maior do que a alegria ou miséria das partes. Chega a ser difícil assimilar a força dos contrastes, quando o sim é tão forte por dentro. Como veremos em seguida, há uma medula musical para tanta saúde. Antes disso, convém acompanhar a canção até o fim, para não perder o fio da meada.

O que fazer depois que as sombras entraram na paisagem? Um elemento puramente musical reforçou presságios e intimações da poesia, que em certa medida a própria música velava. Nesse ponto, assim como em vários outros casos ("Estrada do Sol", por exemplo, outra canção de chuva e sol, com um interlúdio noturno), Tom Jobim se entrega às potências da composição e escreve um episódio sem letra. Começa de chofre, num acorde que parece absurdo, sobre o tom mais injustificável da escala (tecnicamente: terceira inversão de um acorde de sétima sobre o quarto grau aumentado), modulação lunática, seguida de outra, até que uma e outra caem no velho acorde inicial, explicando *a posteriori* as extravagâncias como uma trivial seqüência de terças. Uma vez que a melodia repete seu motivo básico, reiterado do início ao fim, fica garantido o reconhecimento no meio da estranheza; mas o gesto basta para sugerir outras viagens, para sítios bem longínquos, se o destino dessa música fosse a sinfonia, e não a canção.

Que seu destino seja o da canção não só garante aquela "promessa de felicidade" que a Bossa Nova entoava com acento característico,[9] mas afinal, para todos nós, conclusiva e incomparavelmente, tornou-se a própria felicidade. A vocação brasileira da canção, como modo singular de a cultura se entender e se dar a si mesma, leva-se a um limite, com serena confiança. Na música de Tom Jobim, aquela "malha de permeabilidades" de que fala José Miguel Wisnik[10] — o modo como a alta cultura se cruza com as produções populares (Olavo Bilac e macumba, Schumann e samba) — atinge um grau de realização tão mais notável por assumir uma forma assim generosa e modesta, sem afetação nenhuma. O minério da canção renderá mais e mais riquezas, para quem se debruçar sobre a partitura; mas na hora da escuta nada chama a atenção para minúcias do artesanato. Todas as gravações do

9 Sobre o mote de Stendhal como chave de interpretação da Bossa Nova, ver MAMMI, Lorenzo. "João Gilberto e o projeto utópico da Bossa Nova". *Novos Estudos CEBRAP.* (São Paulo), n. 34, p. 63-70, nov. de 1992 e WISNIK, José Miguel. "A Gaia Ciência: Literatura e Música Popular no Brasil" em NEIVA DE MATOS, Cláudia; TRAVASSOS, Elizabeth e TEIXEIRA DE MEDEIROS, Fernanda (Orgs.). *Ao encontro da palavra cantada.* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

10 Op. cit.

próprio Tom, aliás (no disco do *Pasquim*, em *Matita Perê* e com Elis), reforçam estrategicamente essa leveza. A gaia ciência, ou sabedoria alegre que constitui nossa música, se faz sempre ouvir com a maior naturalidade. Por isso mesmo é gaia.

Para quem aprendeu essa ciência, tudo vira nutrição. Espinho e corte no pé, não menos que conta e conto. As intimações de mortalidade que vimos surgir em tantos pontos, na letra e na harmonia, convergem para o episódio instrumental, como ausência de voz. Seu retorno, depois, ganha conotações comovedoramente humanas. Que o interlúdio vá um pouco além do esperado ressalta e explora este fato: no lugar dos dois primeiros versos da estrofe seguinte, volta o início da canção, sem letra. Quem canta, não está, virou memória — até que a voz renasce no "é uma cobra, é um pau, é João, é José"[11] (que já seria o terceiro verso). No papel fica fácil de ver.

Musicalmente, uma estrofe que parecia mais curta soará mais insólita ainda por conta da repetição do padrão inicial de acordes (aquele célebre acorde invertido de sétima e o que se segue), não apenas no quinto e sexto versos ("São as águas de março fechando o verão..."), mas também no início da estrofe seguinte ("É pau, é pedra..."), que retoma a canção literalmente do começo. A mesma seqüência serve para encerrar uma estrofe e abrir a próxima, o que causa alguma surpresa. São pequenas espirais, ou redemoinhos, torcendo a canção dentro de si.[12] Ela se repete e não se repete, é cíclica, mas não fecha o círculo, como a água que escorre pelo sorvedouro.

11 No contexto da época, esse verso talvez faça referência a "Domingo no parque" de Gilberto Gil, canção de capoeira composta em 1967, para outro poema de vida e morte. Gil a descreve como esforço de inventar um novo Caymmi, "Caymmi hoje", à maneira das grandes canções praieiras (ver RENNÓ, Carlos (Org.)). *Todas as letras*, nova ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 87). E alguma coisa do espírito de Caymmi encanta "Águas de março" também, seja na ênfase concreta dos versos — falando de tudo, como se não fosse nada —, seja na simplicidade da melodia — o ponto de macumba, repetido encantatoriamente. Relações assim fazem ver o que, afinal, é óbvio: a malha de permeabilidades se faz também para os lados, entre canções e compositores do acervo da música popular.

12 Na gravação de João Gilberto, essas torções ficam mais acentuadas ainda, em primeiro lugar pela entoação, que desfaz os ângulos do poema, e também pela eliminação do interlúdio instrumental — ele passa direto da quinta estrofe para o terceiro verso da sexta, telescopando a harmonia. Elis e Tom, pelo contrário, acentuam os cortes, seja das estrofes, seja das palavras individuais, que soam às vezes como objetos, coisas que se destacam na paisagem, contrapostas à fluidez das águas. (Essa última observação foi um presente de Yudith Rosenbaum.)

Dali até o fim, por exemplo, os versos só repetem (em novas combinações) o que se ouviu antes, com a exceção única de "é um belo horizonte, é uma febre terçã" — dois elementos novos reencenando a dicotomia fundamental da canção. Mas a harmonia, que repete os acordes alterados da quinta estrofe, finalmente os leva até onde podem: as "águas de março fechando o verão" traduzidas para a tonalidade menor. E não apenas isso: coloridas por uma linha cromática interna, ligando semitom a semitom, sem saltos, da terça menor até a tônica. Sempre se poderia ver nisso um acidente, uma casualidade que resultou especialmente adequada — não fora o fato de que a mesma linha reaparece, agora explícita e na voz principal, nada menos que três vezes em seqüência no epílogo, harmonizada pelos mesmos acordes escuros, até o último, definitivo e novamente luminoso motivo básico da canção, um simples intervalo repetido de terça maior, que fecha tudo com um sorriso. Não fora também o fato de que há algo interno, quase privado, na construção da música, que essa linha agora torna público e faz refletir na superfície.

Não é a primeira vez que Tom Jobim emprega esse tipo de tensão harmônica para gerar energia. Com uma inteligência musical que, nisso, lembra não apenas Schumann e Schubert, mas também e especialmente Chopin, o compositor extrai toda a virtude contida num banal intervalo, como se fosse o núcleo fissionável dos átomos da música. E o resultado vem ganhar maior potência num cenário onde, subterrânea ou subaquaticamente, vai se dando um drama de outra ordem, a batalha entre o que é diatônico e o que é cromático.

Diatônico: tudo o que usa as escalas "naturais", de sete notas. As teclas brancas do piano, quando se está em dó maior — não por acaso, a tonalidade de "Águas de março" no *Cancioneiro*. Cromático: o que explora as notas que estão entre as outras, as teclas pretas compondo a gama completa de doze tons.

Talvez nenhum outro compositor popular brasileiro tenha utilizado com tanta consciência, sistematicamente mesmo, o poder expressivo e plástico dos intervalos, diatônicos e cromáticos. Muitos de seus temas mais famosos são feitos de quase nada — uma segunda menor repetida para cima e para baixo ("Insensatez"); uma segunda maior, idem ("Corcovado"); até mesmo intervalo nenhum ("Samba de Uma Nota Só") —, quase uma não-música, materiais da composição, mais do que a composição em si, magicamente vivificados pela introdução de um ritmo, de um número de repetições, ou de um torneio melódico subseqüente, sem falar na harmonia.

Certos temas de Stravinsky são assim: duas ou três notas, repetidas para a frente e para trás, em ritmo inexpressivo. O que há de mais enigmático em sua música aproxima-se, muitas vezes, da idiotia santa. Também em Jobim o que há de mais simples, mais elementar, será trabalhado até ganhar dimensão musical original, pessoal, intransferível. Mesmo em canções de caráter menos minimalista — como em grande parte de seu repertório (entre aspas) "lírico", ou nos sambas-sambas, ou nas "suítes" etc. — alguma coisa desse ofício tão rigoroso sempre se nota. O compositor *compõe*: compreende e faz valer ao máximo o que o acaso ou dom do gênio lhe oferece.

Em "Águas de março", a compreensão do valor dos intervalos se dá no plano melódico e expressivo tanto quanto, digamos, conceitual, na medida em que o que é diatônico e o que é cromático dramatizam dimensões distintas que só no campo da canção se podem controlar. Pois não é apenas do motivo principal de duas notas ("É pau, é pedra") e seu corolário de três ("é o fim do caminho") que se lembra ao falar nessa música; nem dos saltos diatônicos que vêm depois, para criar movimento ("É peroba do campo" — uma quarta justa — e "é o nó da madeira" — sexta maior). Mas também da linha do baixo, enfaticamente anunciada na introdução — com aquela sétima do acorde invertido, repetida quinze vezes — e que, depois da entrada do canto, vai descendo, semitom a semitom. Uma linha cromática, então — que não é qualquer linha.

Falamos antes da malha de permeabilidades característica da música brasileira e temos aqui o exemplo supremo da integração de elementos diversos, em princípio muito distantes um do outro, no contexto cordial da canção popular. Pois essa linha cromática do baixo não é outra senão aquela linha barroca que se escuta em cantatas de Bach e oratórios de Handel, ou, para citar o exemplo mais canônico de todos, na ária da rainha suicida, da ópera *Dido and Aeneas* de Purcell. Naquele repertório, que se organiza segundo um código de correspondências convencionadas entre figuras musicais e sentimentos humanos, a linha cromática descendente está associada a sentimentos trágicos, de perda e de morte.[13]

Estamos chegando mais perto, então, de entender o equilíbrio da canção. Aquilo que no poema se exprime pelo contraste entre elementos solares e soturnos, entre

13 A cantata n. 12 de Bach, *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*, outro exemplo bem conhecido de emprego da linha cromática trágica, já diz a que veio no título: choros, lamentos, angústias, desânimos.

vida e morte, ave no céu e ave no chão, tem um paralelo musical no contraponto do tema diatônico com a linha cromática trágica. Vem daí também a sensação de resolução necessária que nos dá a entrada da linha cromática na penúltima estrofe (e sua repetição no epílogo). Para que o dó maior ganhe o valor pleno de tônica[14] — um cais absoluto, ao mesmo tempo fim do caminho e nova promessa — faz-se preciso acolher esses contrários, que se completam para além do bem e do mal.

Há um último ponto que merece ser comentado. Nada do que foi dito aqui sobre os processos de composição explica o milagre de "Águas de março", porque este se dá antes de qualquer processo. Na idéia que veio, naqueles rabiscos do papel de embrulho, certo dia de 1972, já se vê o que palavra e música eram antes da moldagem. Mas faz parte da grandeza de Tom Jobim que ele jamais se contenta com isso, jamais foge do esforço de transformar e elaborar o que lhe vem, seja do céu, seja do chão, seja do corpo na cama e do teu coração. O trabalho humano do compositor, essa entrega paciente e rigorosa aos detalhes, só se justifica, afinal, como instrumento do equilíbrio que a ciência alegre da música pode nos dar. Nessa procura e nesse empenho não se vai ver a explicação do que não precisa; mas ali reverbera também uma verdade daquele que Chico Buarque já definiu, em termos simples e definitivos, como "o samba mais bonito do mundo".[15]

Arthur Nestrovski é professor titular do programa de pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC/SP. Articulista da *Folha de S.Paulo*, ele é o autor de *Notas musicais* [PubliFolha, 2000] e *Palavra e sombra*: ensaios de crítica [Cosac Naify, 2004] e organizador de *Música Popular Brasileira* hoje [PubliFolha, 2002], entre outros. Em 2003, recebeu o Prêmio Jabuti de Livro do Ano / Ficção pelo livro infantil *Bichos que existem e bichos que não existem* [Cosac Naify, 2002].

14 O próprio Tom gravou a canção um semitom abaixo, em si maior; Elis em si bemol maior e João Gilberto em lá maior. A seqüência de tonalidades — dó, si, si bemol, lá — reproduz (incrivelmente e decerto sem premeditação) um pedaço da frase cromática que se opõe ao tema diatônico.

15 "Biografia", op. cit, p. 112.

CHICO BUARQUE E A ÓTICA DO MOVIMENTO

RENATA MANCINI

Resumo O presente trabalho sustenta que a precisão e a maestria de Chico Buarque em traduzir a essência da cultura brasileira são tributárias da incorporação do movimento ao cerne de sua obra. Para isso, mostra como o autor cria mundos ambivalentes, refratários a delimitações e, portanto, dependentes de um movimento pendular contínuo entre seus pólos constitutivos. Partindo das análises da canção "Homenagem ao Malandro" e do romance *Estorvo*, procura explicitar como Chico extrapola a ordem do senso comum ao explorar as diferentes maneiras de construir mundos ambivalentes baseados em lógicas opostas, uma construída a partir da co-presença e outra a partir da co-ausência de pólos extremos. **Palavras-chave** Chico Buarque; ambivalência; complexificação; neutralização; semiótica.

Abstract** The present work supports that the precision and mastery with which* Chico Buarque *translates the very essence of the Brazilian culture relies upon the fact he incorporates movement on the core of his work. To support this view, we show how the author constructs ambivalent worlds encircled by no sharp boundaries, making their existence dependent of a continuous pendulum movement between their building poles. From the analysis of the song* "Homenagem ao malandro" *and the novel* Estorvo, *we try to convey how* Chico Buarque *extrapolates the common sense order by exploring different ways to construct ambivalent worlds based upon opposite backbone logical structures: one built from the co-presence and the other from the co-absence of extreme poles.* ***Keywords Chico Buarque*; ambivalence; complexification; neutralization; semiotics.*

É assim como se o ritmo do nada
Fosse enfim todos os ritmos por dentro
Ou então, como uma música parada
Sobre uma montanha em movimento.
[Chico Buarque]

Falar de Chico Buarque é sempre uma façanha. E como todo bom desafio, exerce atração e, ao mesmo tempo, representa perigo. Isto porque ele é uma unanimidade nacional. Seu indiscutível legado como cancionista já foi tratado por acadêmicos, jornalistas, músicos e já embalou muita discussão entre seus admiradores. Suas in-

cursões no terreno da ficção, embora com menor penetração na malha cultural brasileira — como é de se esperar numa cultura talhada pela tradição oral —, não deixam de suscitar grande interesse e importantes debates.

Ou seja, Chico é patrimônio público e, como tal, parece pertencer a todos e a ninguém ao mesmo tempo, o que faz com que cada apreciação individual de sua obra sofra, desde a concepção, de crise identitária. Mesmo assim, o que nos leva a propor um ensaio sobre esse grande artista é sua perspicácia em forjar um olhar preciso e agudo sobre a realidade que o circunda, e que o constrói. Dizemos olhar e não observação, por se tratar de uma "observação-vivência", uma perspectiva a partir do coração dos acontecimentos, da pulsação mesma, que assume e arrasta para dentro de si o contínuo estado de transformação, de não-acabamento, constitutivo da própria existência. Com isso, traz o movimento para o cerne de sua obra e explicita como poucos a primazia do tempo na construção do sujeito em sua relação com o mundo.

Assim como o narrador de *Estorvo* sugere que as formas do corpo feminino se constroem na dissimulação de seu movimento — o que o leva a indagar-se "se não é um corpo assim dissimulado que as mãos têm maior desejo de tocar, não para encontrar a carne, mas sonhando apalpar o próprio movimento"[1] —, Chico parece querer seduzir seus leitores a partir da dissimulação do movimento em seus textos.

Até mesmo numa análise superficial, seria fácil admitir que é bastante presente na obra de Chico uma preocupação com os entre-lugares, isto é, com os universos fugidios a uma delimitação axiológica. Corrobora esta idéia a ênfase e maestria do autor em tratar dos universos passionais, essencialmente refratários às delimitações e aos contrastes. Também é o caso de boa parte de suas escolhas de temas e figuras, que constroem mundos onde as personagens transitam entre o bem e o mal, entre a ordem e a desordem, como se a permanência do movimento pendular entre esses pólos fosse o caminho natural a ser seguido. É como se o autor fosse avesso à idéia do acabado, do bem delimitado, do estático, portanto. Tomando de empréstimo as palavras de Antonio Candido, é como se elegesse "uma espécie de balanceio entre o bem e o mal, compensados a cada instante um pelo outro sem jamais aparecerem em estado de inteireza"[2].

1 HOLLANDA, Chico Buarque de. *Estorvo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 19.

2 CANDIDO, Antonio. "Dialética da malandragem". In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993, p. 48.

Chico, portanto, privilegia o movimento: numa palavra, a duração. Ou seja, percebemos que o estoque de temas e figuras em sua obra, assim como suas estratégias de estruturação dos discursos, nos remetem a um *ethos* preocupado com a complexidade e com a continuidade, visto que constrói universos ambivalentes em que as categorias temporais, espaciais e actanciais não se estabilizam.

Porém, em que essa ênfase nos estados de transição, essa preocupação com o "não-acabado", difere daquilo que o senso comum considera como latente em qualquer manifestação artística? Difere exatamente no fato de que aqui essa desconstrução de formas acabadas salta do plano do pressuposto para o plano principal. Vira eixo central. Às vezes esse eixo é apenas o tema a partir do qual o texto cria suas figuras; outras vezes, torna-se a lógica estruturadora da narrativa, isto é, transforma-se na própria alma do texto, como no produto de uma destilação que nos brinda apenas com o essencial. Neste caso, aquilo que estaria apenas latente assume o *status* de manifestado. Na obra de Chico, a canção "Homenagem ao malandro" ilustraria o primeiro caso. O segundo estaria bem representado por *Estorvo*.

O que aqui chamamos de universo ambivalente já foi colocado em posição de destaque no ensaio "Dialética da malandragem", de Antonio Candido. Nesse célebre texto, o autor discute em profundidade a ambivalência, exatamente por sustentar que se trata de um dos constituintes mais fortemente entranhados na cultura brasileira.

Ao analisar os estratos universais organizadores do imaginário cultural brasileiro, Candido afirma que este é "constituído pela dialética da ordem e da desordem"[3]. É, portanto, o elemento oculto, porque completamente entranhado, cujo modo de existência se sedimenta na formalização estética de vivências significativas da sociedade brasileira. Ou seja, Candido despe o corpo social brasileiro de suas peculiares prerrogativas para atingir sua alma *malandra*. *Malandra* porque fluida, construída no terreno escorregadio do "entre-lugar", da duração entre os pólos das categorias que organizam o sistema social. Desse modo, traz à superfície, com vigor, o dinamismo constitutivo da cultura brasileira, que relativiza as verdades sociais e o conceito de autoridade.

3 Ibidem, p. 36.

É a vitalidade dessa *alma malandra* brasileira que Chico parece captar com precisão e transpor para a sua obra. Mostra, com isso, o contínuo "balanceio" entre os hemisférios da ordem e da desordem, a contínua perspectiva do movimento entre um e outro, ou talvez, se preferirmos, a duração da sociedade brasileira num permanente estado de lusco-fusco.

A ginga do malandro Passemos, então, a uma análise mais rente à obra de Chico para esclarecer o que, até aqui, apenas sugerimos. Já apontamos acima que a canção "Homenagem ao malandro" trata a ambivalência apenas no nível superficial dos temas e figuras. Neste caso, a construção de um universo movediço e refratário à axiologização se dá pelo empréstimo de uma figura já sedimentada no imaginário brasileiro como sendo constitutivamente ambivalente. Vejamos como isso se dá.

HOMENAGEM AO MALANDRO
Chico Buarque/1977-1978
Para a peça *Ópera do malandro*

Eu fui fazer um samba em homenagem
À nata da malandragem
Que conheço de outros carnavais
Eu fui à Lapa e perdi a viagem
Que aquela tal malandragem
Não existe mais
Agora já não é normal
O que dá de malandro regular, profissional
Malandro com aparato de malandro oficial
Malandro candidato a malandro federal
Malandro com retrato na coluna social
Malandro com contrato, com gravata e capital
Que nunca se dá mal
Mas o malandro pra valer
— não espalha

Aposentou a navalha
Tem mulher e filho e tralha e tal
Dizem as más línguas que ele até trabalha
Mora lá longe e chacoalha
Num trem da Central

Nessa canção, Chico Buarque tematiza uma das figuras mais emblemáticas da sociedade brasileira: o malandro. A canção propõe-se a fazer uma homenagem a um certo malandro que sabemos estar ligado ao universo do samba pela construção, nesta primeira estrofe, do que chamaremos de *isotopia do samba*, da qual fazem parte as palavras "samba", "carnavais" e "Lapa" (por ser um famoso reduto de sambistas no Rio de Janeiro). Entretanto, sem maiores detalhes sobre o homenageado, somos avisados de que ele não existe mais e de que o esforço para encontrá-lo foi em vão. Mas, afinal, quem é esse malandro que não existe mais?
Quem quer que seja, sabemos apenas que a malandragem, que era antes sua prerrogativa, "agora" pertence a um outro *malandro*, um malandro social e com poder. A figura desse novo malandro é construída por duas linhas isotópicas traçadas em paralelo na segunda estrofe: uma que denominamos *isotopia de inclusão social*, formada pelas palavras "regular", "profissional", "contrato", e outra que denominamos *isotopia do poder*, da qual fazem parte "aparato", "oficial", "candidato", "federal", "retrato na coluna social" e "gravata e capital". Ou seja, o malandro *agora* não só pertence à sociedade, mas é também de classe alta.
No entanto, a canção nos avisa que o "malandro pra valer" é um outro, também integrado à sociedade ("tem mulher e filho e tralha e tal...ele até trabalha"), mas que não é rico, pois mora na periferia e anda de trem ("Mora lá longe e chacoalha Num trem da Central"). Conta ainda, em segredo ("– não espalha"), que esse malandro verdadeiro "aposentou a navalha". Isto nos remete ao outro "malandro pra valer" do início da canção, aquele que "não existe mais". Ele pertencia ao universo do samba, era o malandro do morro que andava com a navalha no bolso — *agora* aposentada —, que chacoalhava no samba e que *agora* chacoalha no trem.
Porém, o que representava esse malandro que "não existe mais" e qual o seu legado para os malandros de "agora"? A letra da canção, em si, não nos dá subsídios para responder a essa questão. Ela apenas aponta uma trajetória específica para esse *ma-*

landro que quer homenagear. Assim, convida-nos a um diálogo intertextual com o percurso de criação da figura do malandro na sociedade brasileira. É nela que, desde seu início, está embutida a idéia de ambivalência transportada para essa canção.

O malandro desce o morro Carlos Sandroni, no livro *Feitiço decente*[4], traça a trajetória do samba no Rio de Janeiro, no período de 1917 a 1933, e mostra como se formou a figura do malandro, componente essencial do imaginário social brasileiro.

O autor destaca que, no final dos anos 20 e início dos 30, a figura do malandro era associada, pelo senso comum e pela imprensa da época, ao universo do samba. Cita, por exemplo, o jornal *O Mundo Sportivo*, que em 1932 promoveu a primeira competição oficial de escolas de samba e anunciou o evento da seguinte maneira: "[...] os príncipes da melodia do malandro, as 'altas patentes do samba' concorrerão ao campeonato [...]. O público que conhece o malandro pelo disco ainda não sentiu, talvez, o sabor que tem a melodia da boca do próprio malandro"[5]. O samba era, portanto, considerado a forma musical de expressão do malandro, sua alma sonora.

O malandro era visto como essa figura ligada à vida boêmia, refratária ao trabalho e aos deveres familiares. Era o homem do morro, pobre e cuja vida se baseava no tripé "viola, cachaça e desordem"[6].

Sandroni explica que a figura do malandro era mais uma encarnação do vadio, que teve como predecessor o *capadócio*. Este tinha como atividade principal freqüentar as inúmeras festas, nas quais era presença obrigatória. Assim, gozava de grande popularidade e trafegava livremente nas diferentes camadas sociais, por freqüentar festas de qualquer gênero. Desse modo, o *capadócio* realizava a proeza de conciliar o universo da desordem com o do socialmente permitido.

O malandro que o sucedeu como representante do *vadio* no imaginário social herdou essa posição fugidia a uma determinação axiológica. A vida boêmia não sustentada pelo esqueleto dos deveres sociais, ao mesmo tempo que o caracterizava, era sua patente de aceitação social.

4 SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente:* transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

5 Ibidem, p.159.

6 Ibidem.

Essa posição escorregadia entre a inclusão e a exclusão social é, portanto, a grande marca do malandro. Trata-se de uma figura construída sobre o terreno movediço da ambivalência, e, desse modo, qualquer esforço para fixá-lo em um dos pólos, "do bem" ou "do mal", estará negligenciando o seu outro lado constitutivo. Tanto isso é verdade que a própria estratégia para instituir a "temática malandra" se deu pela sua negação. Em outras palavras, a instituição dessa temática se deu pela tematização de seu abandono. Expliquemo-nos.

De acordo com Sandroni, muitos dos sambas que foram construindo a identidade do malandro faziam-no pela negação da vida na malandragem. Assim, o autor cita, por exemplo, um grande sucesso do carnaval de 1927: "Ora vejam só", de Sinhô, em que a vida da malandragem é contraposta à possibilidade de uma vida familiar estável ao lado da mulher:

> Ora vejam só
> A mulher que eu arranjei!
> Ela me faz carinhos até demais
> Chorando ela me pede:
> "Meu benzinho,
> Deixa a malandragem se és capaz". [p. 160]

A mesma temática do abandono da vida na malandragem é desenvolvida nos sambas em que se mostrava a incompatibilidade da vida boêmia do malandro com a do trabalhador. É o caso do samba "O que será de mim" (Silva-Bastos-Alves, 1931):

> Se eu precisar um dia
> De ir pro batente
> Não sei o que será
> Pois vivo na malandragem
> E vida melhor não há. [p. 162]

Ou então, no samba "Nem assim", de Grandim da Mangueira, em que a malandragem é tratada em seu aspecto disfórico:

Ai, minha vida
Oh Deus, tenha pena de mim
Deixei a maldita malandragem
Para ver se endireitava
Mas, nem assim [p.163]

De qualquer forma, seja a malandragem vista como eufórica ou disfórica, esteja sendo posta em oposição a diferentes valores sociais como, por exemplo, o trabalho ou a família, ela é sempre tratada pelo viés do seu abandono.

Assim sendo, ao tematizar o abandono da malandragem — por se tratar de um estilo de vida à margem da sociedade —, o malandro sambista sedimenta sua imagem no imaginário social, isto é, inclui-se na sociedade ao cantar sua própria exclusão.

Ainda segundo Sandroni, Noel Rosa aproveitou-se dessa situação de lusco-fusco para pleitear a profissionalização do malandro sambista. E, para isso, pede para que o estereótipo do sambista de morro seja deixado para trás, para dar lugar a um profissional... malandro.

Numa entrevista de 1935, citada pelo autor, diz:

> A princípio, o samba [...] era considerado distração de vagabundo. Mas o samba estava bem fadado. Desceu do morro, de tamancos, com o lenço ao pescoço, vagou pelas ruas com um toco de cigarro apagado no canto da boca e as mãos enfiadas nas algibeiras vazias e, de repente, ei-lo de fraque e luva branca nos salões de Copacabana. [p. 172]

Em suma, aquele malandro sambista do morro, de navalha no bolso, de vida boêmia e sem amarras com os deveres sociais, usou seu talento para equilibrar-se entre o universo da contravenção e o prescrito pelas normas sociais. Desceu o morro com seu passo gingado, despiu-se do estereótipo e virou ente social.

Como nos sugere Chico em sua "Homenagem ao malandro", virou todo mundo, apesar de ainda existir o "malandro pra valer", o pobre que usa a ginga para sobreviver.

De qualquer maneira, mesmo com a rarefação da figura do malandro ao ponto de concordarmos que ele "não existe mais", o seu legado é sólido: deixou institucio-

nalizada a ambivalência no bojo da cultura brasileira. E é essa estruturação fluida, por assim dizer, sua grande marca, para o bem, como acreditam alguns, ou para o mal, como acreditam outros.

A ambivalência pelo termo complexo Vale ressaltar que o caráter dinâmico do universo ambivalente se dá pela necessidade da presença mútua dos pólos opostos de uma oposição binária. Desse modo, a ambivalência pode ser construída de dois modos: ou pelo *termo complexo* (isso e aquilo ao mesmo tempo) ou pelo *termo neutro* (nem isso nem aquilo). A existência de um desses termos, complexo ou neutro, cria uma zona de continuidade em que as oposições binárias são substituídas por oposições graduais. Ao estabelecer um regime de dominância de um pólo sobre o outro — ao invés de um regime de substituições —, a zona de ambivalência passa a ser uma zona de gradação.

A figura ambivalente do malandro é construída pelo *termo complexo*, isto é, pela *presença* concomitante dos dois pólos que estruturam sua constituição identitária: a ordem e a contravenção. Ou seja, o corpo do malandro é delineado pelo movimento entre ambos.

Talvez a construção da ambivalência pelo *termo complexo* ganhe clareza quando posta em contraposição com aquela feita pelo *termo neutro*, como é o caso de *Estorvo*. Porém, neste caso, há ainda uma outra contraposição relevante a ser feita: no romance a ambivalência não é construída, como no caso da canção, no nível superficial dos temas e figuras, mas sim é incorporada no próprio bojo da narrativa. Vejamos como isso se dá.

O universo movediço de *Estorvo* O romance *Estorvo* leva o leitor, num primeiro momento, a um universo de incertezas, um universo titubeante, cujo movimento parece não escoar para lugar algum, parece não desenhar um fluxo. É um movimento que, quanto mais se dá, maior a sensação de estatismo no leitor, sensação já anunciada, antes mesmo do início da narrativa, pela sucessão de palavras que nasce com *estorvo* e que, não por acaso, termina no próprio início:

> estorvo, estorvar, exturbare, distúrbio, perturbação, torvação, turva, torvelinho, turbulência, turbilhão, trovão, trouble, trápola, atropelo, tropel, torpor, esturpor, estropiar, estrupício, estrovenga, estorvo.[7]

Todas as palavras que dão corpo a essa passagem possuem traços semânticos compatíveis com a idéia de obstáculo, de algo que dificulta ou impede o movimento, ou de movimento desordenado que, portanto, não determina uma direção. É assim, paradoxalmente, um movimento que desenha o estatismo e é nesse paradoxo que o mundo construído em *Estorvo* ganha nuances interessantes. Nuance parece ser a palavra chave para entrar na lógica fluida, movediça e opaca do mundo ambivalente em que a personagem se movimenta sem senso de direção, por não ser capaz de estabelecer uma meta, uma razão de busca.

Uma narrativa instável A narrativa se inicia na opacidade de uma situação em que a personagem está *na transição* do estado de sono para o de vigília, enquanto um estranho toca insistentemente a campainha do seu apartamento. Ao olhar e não reconhecer a pessoa que o procura na imagem distorcida pelo olho mágico, o protagonista lança mais indefinição na situação, por chegar a cogitar ter conhecido aquela pessoa em seu sonho: "Vou regulando a vista, e começo a achar que conheço aquele rosto de um tempo distante e confuso. Ou senão cheguei dormindo ao olho mágico, e conheço aquele rosto de quando ele ainda pertencia ao sonho" (p. 11). Ou seja, sonho e vigília são postos numa mesma dimensão, no espaço indefinido do seu "quarto-e-sala" (p. 12), em que a relação com o estranho à porta se dá seja na temporalidade difusa de "um tempo distante e confuso", seja na dimensão temporal do seu sonho. Portanto, a narrativa, desde o início, convida para um mundo regido pela ambivalência, onde a regra é a instabilidade, onde as categorias temporais, espaciais e actanciais não se estabilizam. E é nesse ambiente difuso e movediço que a personagem tem que se movimentar.

A indefinição determinada por um contínuo trânsito entre os termos das categorias envolvidas na criação do universo de *Estorvo* é didaticamente figurativizada na fala da personagem quando esta descreve a sua incapacidade de reconhecer a

7 HOLLANDA, Chico Buarque de. Op. cit., p. 9.

pessoa à porta, nos seguintes termos: "Não é bem um rosto, é mais a identidade de um rosto, que difere do rosto verdadeiro quanto mais você conhece a pessoa. Aquela *imobilidade* é seu melhor *disfarce*, para mim" (p. 11 — grifo nosso). Em outras palavras, apenas os estados de transição, apenas a situação de movimento faz sentido para a personagem.

A construção da pessoa É interessante considerar o papel que o universo subjetivo assume nesse romance. A narração é feita em primeira pessoa, o que explicita uma visão subjetiva do mundo. O próprio modo de construção das personagens secundárias aponta para a criação de um universo eminentemente subjetivo, uma vez que elas não possuem nome próprio. Baseiam-se na relação direta com a personagem — "a mãe", "irmã", "o cunhado", "pai", "a amiga magrinha da irmã", "o amigo" — ou, então, são criadas a partir de sua percepção — "a menina", "o ex-pugilista", "os gêmeos", "o ruivo", "o menino de cabeça raspada", "o professor" etc.
Essa mesma perspectiva é também corroborada pelo modo de incorporação do discurso de outrem no discurso projetado por essa enunciação. Entretanto, antes de prosseguirmos, vale ressaltar que as diferentes estratégias discursivas de inclusão de uma enunciação em outra podem dar-se de três maneiras: no discurso direto, no discurso indireto e no discurso indireto livre[8]. O primeiro é uma estratégia de citação do discurso do outro que se caracteriza pela criação "de contornos exteriores nítidos à volta do discurso citado, correspondendo a uma fraqueza do fator individual interno".[9] Em outras palavras, há, nesse caso, uma demarcação clara da presença de duas instâncias enunciativas pela presença de uma fronteira nítida entre as vozes de enunciações distintas. Desse modo, cria-se um efeito de isenção com relação ao discurso alheio. Em contrapartida, os discursos indireto e indireto livre caracterizam-se por "desfazer a estrutura compacta e fechada do discurso citado" e "atenuar os contornos nítidos da palavra de outrem".[10]
No caso específico do discurso indireto, cria-se uma única voz pela subordinação do discurso de outrem ao discurso do *eu*. Isto significa "que o discurso citado está

8 Cf. FIORIN, José L. *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática, 1999, p. 72.

9 BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: HUCITEC / Annablume, 2002, p. 150.

10 Ibidem.

subordinado à enunciação do discurso citante", ou seja, "só existe a subjetividade do narrador"[11]. Porém, mesmo ao incorporar o discurso citado, subjugando-o ao ponto de vista do discurso citante, o discurso indireto mantém nítida a presença da outra voz pelo uso de verbos introdutores na sua construção. Podemos, desse modo, dizer que o discurso indireto deixa clara a presença das duas enunciações envolvidas, mas de forma a atenuar o conteúdo identitário do discurso incorporado.

Já no discurso indireto livre, a maneira pela qual a presença de duas enunciações é tratada faz com que haja uma "mistura" de vozes, uma vez que não subordina o discurso citado ao citante (como no discurso indireto) e tampouco mantém demarcações nítidas entre as vozes (como no discurso direto)[12]. Assim, cria uma interdefinição identitária entre os discursos citado e citante, o que nega a possibilidade de hierarquização da enunciação de outrem. Isso, de acordo com Bakhtin, caracteriza um narrador que assume uma postura de permeabilidade em relação às outras vozes, um narrador que não concebe uma imagem de si mesmo fixa, estável e acabada.

Em *Estorvo*, há uma predominância do uso do discurso indireto nas situações de interação com os diferentes interlocutores que não ele mesmo. Na verdade, o uso do discurso indireto se dá nos raros momentos em que o narrador se coloca em posição de interação ativa com seu interlocutor, o que, no seu caso, significa dizer nos momentos em que o que lhe foi dito é apreendido na sua totalidade, em contraposição à apreensão fragmentada característica de sua interação passiva com as situações.

Na passagem a seguir, por exemplo, o protagonista incorpora a voz da irmã em seu discurso:

> Diz que mamãe tem andado tão sozinha, nem empregado ela quer, só tem uma diarista que às terças e quintas vai lá, mas diarista mamãe acha que não é companhia. O ideal seria contratar uma enfermeira, mas enfermeira mamãe acha que cria logo muita intimidade, e qualquer hora mamãe pode levar um tombo, porque anda enxergando cada vez pior. À medida que fala, minha irmã espalha uma película de geléia grená na torrada [...]. [p. 17]

11 FIORIN, José L. Op. cit., p. 75.

12 Ibidem, p. 81-4.

O mesmo ocorre quando os invasores da propriedade de sua família o abordam querendo saber quem é: "O dos anéis pergunta quem eu penso que sou e que porra eu faço naquela propriedade" (p. 32). Ou seja, há duas enunciações entre as quais há uma discordância de pontos de vista, e cujas presenças são marcadas pelos verbos introdutores ("diz" e "pergunta"). Entretanto, o discurso citado é subjugado ao universo perceptivo do discurso citante.

O discurso direto é também largamente empregado, porém, em geral, de forma muito peculiar. É usado para demarcar interjeições como em "acho que é ali" (p. 18), "olé" (p. 31), "oi" (p. 35), "é esse" (p. 56), "hum hum" (p. 69), "ôôôôôôôô!" (p. 89). Parece que o narrador opta por demarcar a voz do outro apenas quando esta se resume a fragmentos breves, desconexos e que, paradoxalmente, não permitem a individualização da voz que está sendo limitada pela fronteira estabelecida pelas aspas. Isso significa que aquilo que deveria ser delimitado como *a voz do outro*, neste caso, passa a ser *a voz de qualquer um*, subvertendo, portanto, a necessidade do uso do discurso direto.

Esse uso peculiar do discurso direto atinge extremos, como no caso em que o protagonista interage com uma vaca cujos movimentos lhe sugerem algum significado. Ele, então, projeta o significado criado por sua enunciação como se este tivesse sido intentado pela vaca, por assim dizer, e o cita como discurso reportado. Ou seja, delimita-o como um discurso nitidamente construído pela outra enunciação, sobre o qual não possui nenhuma responsabilidade: "às vezes a vaca malhada meneia o queixo para frente, de leve, como quem me pergunta '*e aí?*', ou '*como é que é?*', ou '*o que é que você acha?*'" (p. 68). É claro que o efeito de absurdo, irrealidade, ou mesmo de humor criado pelo fato de a *outra voz* ser a voz de uma vaca contribui para a idéia de subversão do uso do discurso direto.

Desse modo, as estratégias de citação do discurso do *outro* constroem um perfil identitário para o narrador que se, por um lado, é o eixo central em torno do qual se constrói a narrativa, por outro, apresenta-se fundamentalmente "titubeante". Expliquemo-nos.

Em *Estorvo*, ao mesmo tempo em que os discursos de outrem são subjugados ao ponto de vista do narrador — o que poderia sugerir um perfil identitário bem definido e coeso por integrar as outras vozes a sua voz —, há uma indefinição na fronteira entre o *eu* e o *outro*. O fato de o narrador lançar mão de um artifício que

delimita claramente uma outra enunciação para delinear a voz de qualquer um, como no caso das interjeições, mostra que, ao mesmo tempo que a identidade do narrador subjuga a identidade do outro, ela não se distingue desta.

É claro que a identidade do *eu* se define a partir da contraposição com o *outro*. Porém, o que está em jogo, neste caso, é o fato de que o *eu* e o *outro* não são bem demarcados, pois há uma suspensão, ou melhor, um embaralhamento das fronteiras que delimitam as vozes presentes no discurso, como que relativizando, ou talvez impondo uma relação dinâmica para a construção da instável identidade "antropofágica" do narrador que se define em relação a uma alteridade também não estabilizada. Ou seja, constrói-se um *eu* cujo ponto de vista organiza a perspectiva da narrativa, mas que, paradoxalmente, é um *eu* que não se define como aquilo que não é o outro, pois a fronteira entre ambos é embaralhada. Esse fato contribui para a criação das constantes oscilações na identidade do narrador, sem que haja uma ruptura no fio narrativo.

O sujeito, desse modo, não constrói uma imagem acabada de si próprio face à alteridade, pelo fato de sempre se colocar na perspectiva do *movimento*. A ênfase parece ser exatamente o inacabamento, o contínuo estado de transição, talvez porque

> O outro não é apenas o dessemelhante — o estrangeiro, o marginal, o excluído — cuja presença presumivelmente incomodaria (por definição) mais ou menos. É também o termo que falta, o complementar indispensável e inacessível, aquele, imaginário ou real, cuja evocação cria em nós a sensação de incompletude ou o impulso de um desejo, porque sua *não-presença* atual nos mantém em suspenso e como que inacabados à espera de nós mesmos.[13]

A perspectiva adotada, portanto, é a do fluxo ao invés da sucessão de estados *descontínuos* e acabados. Assim, a identidade do narrador, ao mesmo tempo que é onipresente, é fluida, e não passível, portanto, de definição. Isso é explicitado na passagem em que ele chega à casa da sua irmã e relata: "o empregado não sabe que porta da casa eu mereço, pois não vim fazer entrega nem tenho aspecto de visita" (p. 16). Contribui para essa discussão o interessante fato de que toda vez que é es-

13 LANDOWSKI, Eric. *Presenças do outro*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. XII.

boçada uma tentativa de estabilização de uma figura identitária para o sujeito — ou mesmo para *outrem* — esta se dá pela negação, isto é, nos termos do *nem isso e nem aquilo*: "Não leva mala, nem sacola, nem pasta, nem jornal, nem história em quadrinhos, não tem atitude de viajante" (p. 24); "[...] pergunta quem sou eu e o que faço naquela propriedade. Várias coisas passam pela minha cabeça, mas não encontro uma boa resposta" (p. 31).

Além disso, vale ressaltar que o processo dinâmico de construção identitária adquire um valor eufórico em contraposição à disforia da estabilização. Esta, na verdade, é encarada como logro: "E eu não saberei lidar com alguém que me dará a impressão de ser uma cópia do meu amigo [...] quanto mais perfeita for a cópia, maior a sensação de logro [...] talvez ele também desconfie que eu seja uma cópia" (p. 43).

Assim sendo, a perspectiva privilegiada neste caso não é tributária de uma lógica do acabado e do descontínuo. Ela parece eleger uma *lógica da instabilidade.*

A construção do espaço A organização espacial é, predominantemente, a do *aqui* da enunciação. Porém, assim como para a categoria de pessoa, a categoria espacial prima pela indefinição, uma vez que os espaços enunciativos são sempre provisórios, estão sempre configurados como um "aqui de passagem". Assim, o movimento de um lugar para o outro é definido, pois apresenta sentido — vai do seu apartamento à casa da irmã, de lá para o sítio, do sítio para o shopping, de lá para a casa da ex-mulher etc. Há uma clara percepção dos pontos de partida e de chegada, desde que o foco seja o movimento. No entanto, assim que o narrador chega aos lugares, isto é, assim que o movimento cessa, a sua percepção dos espaços passa a ser opaca, os lugares não fazem muito sentido, entra-se no universo do aproximado, do indefinido:

> [...] quem entrasse no jardim poderia ver o oceano e as ilhas ao fundo, através da casa. Para refrescar os ambientes, porém, mais tarde penduraram por toda parte cortinas brancas, pretas, azuis, vermelhas e amarelas, *substituindo o horizonte por enorme painel abstrato.* [p. 15 — grifo nosso]

Ou seja, sem movimento, a percepção do sujeito parece ficar embotada e as coisas ganham uma aura de indefinição:

> Invejo um pouco as cabeças que despontam no vão, que sobem curiosas uma atrás da outra na escada rolante, cabeças que esticam o pescoço, e vão criando corpo, e criam pés que saltam na sobreloja, e viram pessoas que agitam as cabeças que falam, piscam, riem e mastigam triângulos de pizza por ali. [p. 37]

Da mesma forma:

> resolvo entrar numa loja, que eu julgava ser uma confeitaria mas é uma agência bancária. [p. 99]

O espaço de suas ações readquire sentido apenas quando retoma o movimento entre um lugar e outro. Paradoxalmente, a indefinição organiza a percepção espacial do narrador de *Estorvo.*

Além do mais, é na escuridão que ele se localiza, como se a claridade o desnorteasse, ofuscasse os seus sentidos: "há pensamentos tão claros que só à noite se percebem" (p. 85). No mesmo espírito, ele espera a noite, "perfeita", sem claridade alguma para se achar no caminho do sítio de sua propriedade[14]:

> Minha brecha pode ser a noite, [...]. / Quando a noite se consuma, perfeita, sem lua nem estrelas, sem encantos, sem nada, salto da pedra e vou descendo a estradinha de terra batida sítio adentro. [p. 25]

Em suma, a claridade dificulta e a escuridão facilita a visão do protagonista. Da mesma forma, a indefinição dos entre-lugares é vivenciada com clareza, enquanto os espaços circunscritos com clareza adquirem uma aura de indefinição.

A construção do tempo As relações temporais projetadas nesse enunciado são especialmente interessantes. A narrativa se dá predominantemente no presente, momento de referência da enunciação, o que corrobora a idéia da criação de um universo subjetivo. Porém, é interessante notar que as ações no futuro são descritas com um nível de detalhamento, com uma precisão e coerência

14 Cf. OTSUKA, Edu. T. *Marcas da catástrofe*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001, p. 162.

que não se verificam nas ações descritas no presente. A cena em que o suposto perseguidor tenta despistar o protagonista entrando em um táxi (p. 13-4), ou aquela em que ocorre um suposto arrombamento do apartamento de sua mãe pelos bombeiros (p. 94-5), são algumas ilustrações disso. Assim, as cenas no futuro ganham uma nitidez inesperada, especialmente quando postas em contraposição com as cenas titubeantes do presente — em que a percepção é sempre mediada pela opacidade —, seja pela riqueza de detalhes, seja por haver uma organização que respeita as relações causais. Esse efeito de maior nitidez das cenas no futuro cria uma inversão de expectativa do uso dos tempos verbais, uma vez que o futuro é o tempo da dúvida, do que ainda está por vir, do incerto, enquanto o presente — que relata o aqui e agora enunciativo — é o tempo da vivência, o que cria um efeito de sentido de clareza, de uma experiência do aqui e agora compartilhada com o narratário. É como se, com isso, o autor negasse qualquer tipo de asserção por apenas criar um efeito de clareza no universo temporal da dúvida e experimentar o universo da clareza, o da vivência, de modo incerto ou aproximativo.

As ações no passado, assim como as no futuro, são descritas com grande riqueza de detalhes e obedecem às relações causais. Entretanto, trata-se de uma debreagem temporal enunciva, isto é, as ações no passado são organizadas a partir de um *então* e, assim sendo, não configuram uma anterioridade ao momento enunciativo. São "*flashes*" de suas experiências passadas, mas que, por não estarem organizados a partir do presente enunciativo, não estabelecem relação direta com os acontecimentos do "agora":

> Era um domingo no início deste verão, e eu viera visitar minha irmã de surpresa. Ela estava na piscina com uns amigos, e lembro que usava um maiô, cor de vinho. Dei um mergulho, passei óleo no corpo, tomei sol, mas não me entrosei, porque ali só se falava de viagens, de cidades e pessoas interessantes que nunca vi [...]. Vi-me subindo a grande escada. Vi-me não tanto querendo ir, mas como que sendo chamado pelo quarto da minha irmã. [p. 58]

Analisando-se essa mesma organização temporal por uma ótica um pouco mais abstrata, pode-se dizer que o universo criado por *Estorvo* não se constrói a partir

da noção de catálise[15]. A catálise permite reconstruir os elementos em função da coesão que estes mantêm entre si. A coesão é uma relação na qual se verifica pressuposição entre os elementos que dela participam. Assim sendo, essa organização temporal faz com que qualquer possibilidade de predição seja descartada, o que provavelmente explica a razão pela qual o sujeito é impossibilitado de se surpreender. A surpresa, nesses termos, só faz sentido quando há a possibilidade de espera, que pode ser entendida como "poder planejar as etapas sem ser surpreendido pelo anti-sujeito"[16].

Essa lógica temporal também não permite que se analisem as repetições — de algumas situações e de algumas personagens secundárias — como recorrências que configuram uma circularidade, pois esta dependeria de um encadeamento temporal linear. Configuram, então, uma sobreposição temporal. A reaparição da mulher negra e gorda de olhos esbugalhados e do defunto do capítulo 5 (p. 66-7) no capítulo 7, ou mesmo o rapaz negro vestindo uma sunga de borracha imitando pele de onça e a índia do capítulo 3 (p. 45), que reaparecem no capítulo 8 (p. 105-6), são alguns exemplos dessas recorrências. Essas repetições são até mesmo explicitadas pelo narrador quando diz:

> Ando no meio do povo em linha reta, mas parece que cruzo sempre com as mesmas pessoas. E essas pessoas também parecem se admirar, me vendo passar tão repetido [p. 23].

Ou seja, parece que a lógica temporal de *Estorvo* procura configurar uma *camada* a partir da sobreposição de tempos, criando assim um efeito de simultaneidade, um efeito próprio da construção de imagens, que subverte a necessidade de linearidade temporal característica de um texto verbal.

A ambivalência pelo termo neutro Assim como em "Homenagem ao malandro", a narrativa de *Estorvo* constrói um universo ambivalente, em que as categorias que o organizam são fluidas e, portanto, a estabilização de uma normalida-

15 HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 140.

16 TATIT, Luiz. Palestra ministrada no CPS-PUC/SP, em 21.5.2001.

de é constantemente subvertida em nome do dinamismo. Configura, assim, uma zona de neutralidade estrutural entre os pólos constitutivos das categorias de organização do discurso e, com isso, instaura "a ambivalência como mecanismo dinâmico da cultura"[17].

No entanto, diferentemente do que ocorre com a canção, o universo ambivalente em *Estorvo* parece configurar-se pelo *termo neutro*, pois, como já mencionamos, qualquer tentativa de criação de uma identidade se dá a partir do *termo neutro* (ele não é nem isso, nem aquilo), isto é, as coisas se materializam pela negação dos seus traços constitutivos. Da mesma maneira, o lugar é estruturado como um *não-lugar* por ser um *entre-lugar* (nem aqui, nem lá), e o tempo, além de negar a linearidade da cronologia, estrutura a vivência como uma *não-vivência*.

O texto retrata, desse modo, a construção de uma realidade ambivalente pela negação, ou melhor, pela ausência. Isso implica assumir que não há uma predeterminação de valores em busca dos quais se deve caminhar, e nem mesmo uma existência do sujeito prévia à sua colocação em busca do valor. O tempo, nesse caso, não transporta entes acabados, mas a duração é a própria configuração da realidade que, portanto, é fluida.

Ambivalência e movimento Entre as obras analisadas há uma concordância e uma discordância que as unem. De um lado, ambas estão alicerçadas na ambivalência, com o perdão do paradoxo. Ao mesmo tempo, porém, representam extremos na maneira como integram esse elemento a cada um dos textos. Vimos que em "Homenagem ao malandro" isto se dá no nível superficial dos temas e figuras; em *Estorvo*, é a própria estruturação do romance que se equaciona pela ambivalência. Mais que isso, trata-se de mundos ambivalentes tributários de lógicas opostas: no primeiro caso, a construção da ambivalência se dá pela *complexificação*, ou seja, pela co-presença dos extremos, uma função (*e...e*), portanto. O malandro define-se como tal no trânsito entre a ordem *e* a desordem, entre o bem *e* o mal, entre o aceito e o interdito etc. Molda-se a partir da presença, isto é, perpetua-se na duração do movimento entre pólos existentes.

17 Cf. LOTMAN, Iuri. M. "Um modelo dinâmico de sistema semiótico". In: LOTMAN, Iuri. M. et alii. *Ensaios de semiótica Soviética*. Lisboa: Horizonte, 1981, p. 67-86.

Se em "Homenagem ao malandro" temos uma co-presença, em *Estorvo* temos uma co-ausência dos extremos, ou seja, uma função (nem...nem). O sujeito não é *nem* bom, *nem* mau, *nem* transgressor, *nem* observador das normas sociais etc. A construção da personagem em sua relação com o mundo se dá pela ausência de seus elementos constitutivos. Ela trafega em um mundo em que os pólos não estão manifestados, exatamente por serem definidos pela negação.

É uma sutil diferença, que, no entanto, forja universos em que a fluidez ganha contornos distintos: no caso da canção, mantém-se fiel à coesão do sistema de valores propostos, apesar de advogar em favor de sua maleabilização. No caso do romance, mantém-se fiel à maleabilização, mas, neste caso, não de um sistema de valores existente, mas sim ausente. É daí, talvez, a sensação de vertigem do romance.

Ao propor a indefinição de fronteiras delineadas para as categorias sociais, isto é, ao valorizar o estado de metamorfose como elemento constitutivo destas, Chico nega todo o estatismo imposto pela visão de assertividade das regras de conduta moral e social, garantindo, desse modo, a relativização das verdades. Assim, tanto o universo criado por *Estorvo* quanto aquele criado por "Homenagem ao malandro" valorizam a duração, isto é, apontam para o inacabamento da existência e para a ausência de valores predeterminados. Tematizam, ambos, o dinamismo constitutivo da cultura, essa "vasta acomodação geral que dissolve os extremos"[18], que, como sugere Antonio Candido, é o elemento não só vital, como também caracterizador da cultura brasileira. Porém, ao explorar as diferentes maneiras de fazê-lo, traz à tona com precisão a coerência do processo subjacente às transformações sociais que apontam em direção a uma desagregação dos valores, a um estado de anomia, retratado pelo autor com grande agudeza em *Estorvo*. De certo modo, porém, ao situar este estado de coisas sob a ótica do movimento, o autor mostra que se, por um lado, há uma patente ausência de referências que serviriam de balizas para a sociedade atual, por outro, isso não se dá em detrimento de sua vitalidade.

Captando com talento e perspicácia a alma nacional a partir de suas vivências sig-

18 CANDIDO, Antonio. Op. cit., p. 51.

nificativas, Chico mostra a mesma vitalidade que a da própria realidade retratada por sua obra. Fazendo nossa a voz do narrador de *Estorvo*, podemos dizer que ele é "dessas poucas pessoas que sabem falar com o tempo dentro" (p. 42).

Renata Mancini é doutoranda em Lingüística na Universidade de São Paulo.

OUVINDO RACIONAIS MC'S

WALTER GARCIA

Resumo A violência que estrutura a sociedade brasileira é o tema fundamental do Racionais MC's. Seus *raps* são narrativas construídas a partir do ponto do vista da periferia, sem que se aceite a já histórica humilhação imposta ao negro pobre e com pouca instrução escolar. O principal valor artístico do grupo está na adequação entre a técnica de feitura da obra e o tema cantado. Da escolha das palavras à difusão, todos os elementos do trabalho provocam no ouvinte não apenas sentimentos e sensações, mas reflexão crítica sobre as origens econômicas (capitalismo e generalização da forma mercadoria) e sociais (preconceito e segregação racial) dessa violência, e sobre a sua conseqüência inevitável (a morte). **Palavras-chave** Racionais MC's; Música Popular Brasileira; *rap*; composição.

Abstract** The main subject* of Racionais MC'S *is the violence that structures Brazilian society. Their raps are narratives built from the point of view of the suburb without the acceptation of a historical humiliation inflicted on the poor black individuals with a deficient education. The group's essential artistic value can be found the perfect match between the work's techniques and the subject sung about.From the selection of words to the diffusion, all the elements of work cause to the listener, not just feelings or sensations, but a critical reflection about the economic source (capitalism and standardization) and the social source (prejudice and racial segregations) of this violence, and its inevitable consequence (death).* ***Keywords Racionais MC'S; *Brazilian Popular Music; rap; composition*.

Lendo jornais, vendo tevê O passatempo preferido dos brasileiros é sair de casa para ouvir música com os amigos, em bares e casas de espetáculos, segundo uma recente pesquisa. Ouvir qualquer tipo de música diverte? Um executivo de uma grande gravadora multinacional afirma que divide seus produtos em três tipos, sem ligar para rótulos ou estilos: música para a cabeça, música para o coração e música para o pé. O primeiro tipo, diz ele, é a que faz pensar, mas parece que ouvi-la não permite à maioria das pessoas divertir-se muito ou emocionar-se. Pensar dá trabalho. Passatempo, ao contrário, é dançar, rir ou chorar. Música que faz pensar é elitista, seu mercado é restrito, embora o alto poder aquisitivo do seu consumidor fiel não deva ser desprezado. Um artista que faz pensar atende a um respeitável segmento do mercado, uma faixa pouco sensí-

vel às oscilações da nossa economia. A imagem desse tipo de artista dá prestígio à gravadora.

Mano Brown e Ice Blue, da periferia da zona sul de São Paulo, Edy Rock e Kl Jay, da periferia da zona norte, formaram o Racionais MC's em 1988. O Racionais gravou até o momento seis discos: *Holocausto urbano* (1990), *Escolha o seu caminho* (1992), *Raio x Brasil* (1993), *Sobrevivendo no inferno* (1997), *Ao vivo Racionais* (2001) e *Nada como um dia após o outro dia* (2002). Tornou-se fenômeno de vendas e de mídia, sem se lançar por grandes gravadoras e sem contar com os habituais esquemas de promoção. Sempre se recusou a aparecer em qualquer "programa-comédia" de tevê. Mesmo assim, em 1998 ganhou o troféu de melhor clipe de *rap* e o principal prêmio da MTV do Brasil, o de melhor clipe segundo a votação do público. Dez amigos subiram ao palco, junto com o grupo, para receber essa premiação. A exposição não alterou o procedimento dos *rappers* do Racionais. Eles ainda selecionam as entrevistas que dão. Suas canções foram classificadas, até em livro, como Música Popular Brasileira.
Eles já disseram que o nome do grupo homenageia Tim Maia, que nos anos 70 lançou dois discos (de músicas para o pé) com influência da Cultura Racional nas letras (*Tim Maia Racional*, vol. I e II). Mas Edy Rock e Mano Brown também já disseram que o nome do grupo reage contra um tipo de *rap* fácil, que não força a pensar. E Mano Brown já defendeu que o nome do grupo deveria ser Emocionais.

Talvez o Racionais MC's queira fazer música para o pé, a cabeça e o coração. Mas o grupo não se recusa a participar dos esquemas habituais, dizendo-se representante de uma comunidade que não tem outra voz senão o *rap*? E aquela tipologia intuitiva não foi criada por alguém que busca gerenciar o consumo dos vários segmentos do mercado, anunciando cada moda como "a vitória do sonho contra as chatices da vida real"? Por que então tentar relacionar essas duas atuações, se elas parecem existir em mundos paralelos?
Minha intenção foi partir do que considero o modo mais equivocado de se aproximar do Racionais. Na verdade, creio que não se possa conhecer sua obra pela

ótica das grandes gravadoras, a qual muita gente acha que é a única por ser a dominante, sobretudo porque é a hegemônica nos meios de comunicação de massa, incluindo-se aí os grandes jornais. A periferia do Racionais e o centro dos negócios do mercado fonográfico, entretanto, não estão de fato distantes: eles se mantêm unidos por um muro que os separa.

Há realidade demais no *rap* do grupo. Para analisá-lo, antes de tudo é preciso esclarecer de qual lado do muro se vive. O endereço parece definir muitas opiniões sobre uma obra de arte que expressa não *a*, mas *uma* visão crítica do muro enxergado pelo lado da periferia. Sobre uma obra de arte que acaba sendo esse muro, "fronteira do céu com o inferno".

Ouvindo Racionais MC's Dá trabalho ouvir Racionais quando a vida de quem ouve não parece ser cantada pelo grupo?

É possível, claro, não pensar em nada e simplesmente dançar. Ou, também é claro, simplesmente deixar-se encantar pelos recursos da poesia oral, o que já inclui algum trabalho de pensamento. Por exemplo, admirando versos com rimas interna e externa: "Equilibrado num barranco incômodo, mal acabado e sujo / Porém seu único lar, seu bem e seu refúgio" ("Homem na estrada", de Mano Brown). Ou surpreendendo-se com imagens inusitadas, construídas por analogia:

> Metralhadora alemã ou de Israel
> Estraçalha ladrão que nem papel
> [...] Servindo o Estado, um pm bom
> Passa fome metido a Charles Bronson
> [...] Minha vida não tem tanto valor
> Quanto seu celular, seu computador
> [...] Se um salafrário sacanear alguém
> Leva ponto na cara igual Frankstein
>
> ["*Diário de um detento*",
> de Brown e Jocenir]

Nesses versos, ainda é fácil apreciar a sonoridade causada pela semelhança entre

"metralhadora alemã" e "estraçalha ladrão" ou pela repetição da consoante *s*. A letra foi feita para ser escutada, todos sabemos, e a utilização desses recursos não pretende imitar coisa alguma, mas sim agradar ao ouvido, criando uma harmonia no som das palavras. Imitação há, na mesma canção, quando se usa a onomatopéia "rá-tá-tá-tá" em dois sentidos, para metralhadoras e para o metrô, o que é interessante porque aproxima da morte causada por tiros a curiosidade de uma "gente de bem, apressada, católica / Lendo jornal, satisfeita, hipócrita / Com raiva por dentro a caminho do centro" (rima externa toante de proparoxítonas e rima interna consoante). E imitação também há em "Tic-tac, ainda é 9h40 / O relógio na cadeia anda em câmera lenta", onomatopéia que parece se expandir, a cada dois compassos, no timbre mais agudo do acompanhamento (produzido por Kl Jay, o DJ do grupo).

Semelhante efeito ocorre no acompanhamento musical de "Tô ouvindo alguém me chamar" (Brown), sugerindo agora o batimento cardíaco captado por aparelhos médicos. Nessa canção, porém, virtuosidade maior apresenta a construção da narrativa: a recorrência do verso aproveitado no título vai ponteando a fala do narrador, o qual recorda sua vida, desde a sua entrada no crime, de mistura com a confusa percepção do seu estado atual, após ser baleado por outro bandido. O recurso da recorrência também estrutura "Mano na porta do bar" (Brown), mas nesta há um narrador épico ("testemunha ocular", diz a letra ecoando o Repórter Esso) que observa e conta a mudança na vida de um homem da periferia, de trabalhador pobre a traficante rico. "Você viu aquele mano na porta do bar?" é o verso recorrente que estabelece tanto o lugar do narrador quanto o do ouvinte, colocando-os como espectadores da ação.

É possível ainda se deixar encantar pela rítmica dos versos, pois a métrica irregular constrói um jogo instigante para o corpo e o entendimento. Na maior parte das vezes, os acentos da voz concordam com os quatro tempos de cada compasso, mas são feitas diversas subdivisões entre essas concordâncias. E também não deixa de ser comum a voz acentuar entre dois tempos, contra a métrica do compasso, com naturalidade e balanço (um aparente contra-senso habitual na música brasileira e, portanto, fácil de ser aceito pelo nosso corpo; difícil é pensar sobre essa sensação: acentos contraditórios que não são incompatíveis).

Privilegiei o ponto de vista de quem não considera que a sua vida seja cantada pelo

Racionais. Mas é claro que quem reconhece imediatamente nas letras a sua própria experiência não só dança a música como também pode se encantar com esses recursos, mesmo quando a apreciação emocional permanecer em primeiro plano.

Na verdade, qualquer tipo de ouvinte também pode ignorar todo o domínio artístico do grupo, do qual se deram apenas alguns exemplos, e simplesmente prestar atenção ao conteúdo das letras. Quem não se identifica com os temas cantados pelo Racionais, então, talvez se assuste escutando palavrões, gírias ou que "a fúria negra ressuscita outra vez", após estatísticas comprovarem a exclusão social de negros e moradores de periferia no Brasil ("Capítulo 4, versículo 3", de Brown). A conseqüência é que esse ouvinte talvez se ofenda e interrompa a audição. Ou, ao contrário, talvez se solidarize com uma realidade diferente da sua.

Essas duas posturas inevitavelmente levarão a julgamentos de que o Racionais é ruim ou é bom como conseqüência da antipatia ou da simpatia despertadas não exatamente pela obra, mas pela mensagem que ela defende. De fato, é claro o propósito do Racionais de fazer da sua obra não só uma diversão mas também um instrumento de crítica e de ação. Longe de negar este aspecto, quero entretanto propor uma escuta diferente dessas duas e das outras comentadas até agora.

Partirei da idéia de que as experiências cantadas pelo grupo impossibilitam uma audição distanciada, impassível, pois acredito que elas não dizem respeito somente às camadas de baixo, e sim a toda nossa sociedade. O valor da elaboração artística, por sua vez, creio que não se dê por si só, por seu apuro, mas decorre do fato de que *a técnica de feitura das obras está completamente adequada à profundidade das experiências representadas.* E ainda que o ouvinte acredite se identificar com o grupo apenas pelo conteúdo das letras, ou prefira somente dançar, é o acerto da técnica que parece estar na base do sucesso e da importância da obra.

Num primeiro momento, pode-se dizer que as várias experiências narradas nos seis discos do Racionais tratam no fundo de um só tema: a violência que estrutura a nossa sociedade. O grupo canta a violência que estrutura as relações entre os familiares (quando há abandono, agressão física ou moral), os amigos (quando há traição), o homem e a mulher (quando há traição ou prostituição), o traficante e o viciado. Canta a violência do crime — do assalto, do estupro, do assassinato,

do linchamento. A violência causada por inveja ou por vaidade. Também canta que a relação entre as classes sociais é sempre violenta: o tráfico e o crime (novamente), o racismo, a miséria, os baixos salários, a concentração de renda, a esmola, a publicidade, o alcoolismo, o jornalismo, o poder policial, a justiça, o sistema penitenciário, o governo existem por meio da violência.

Tratando essencialmente desse tema, o Racionais assume o ponto de vista da periferia e não canta com medo: canta com a cabeça levantada, como quem está pronto para revidar tudo — palavras, fisionomias, ostentações, socos ou tiros. E deixa pouco espaço para redenções: encontra-se a paz sobretudo no *rap*; ou na diversão (música, basquete, futebol, bilhar, dominó) com os amigos; na própria amizade; na lealdade; no dinheiro digno ganho graças ao estudo; na mãe que fez do filho "um homem, não uma puta"; nos raros momentos em que um homem percebe o valor das coisas em si, tirando desse encontro a sua identidade; na liberdade e na honra de não dever nada a ninguém; em Deus, Jesus, Virgem Maria, nos Orixás. Mas o caminho para obter a paz é sempre atormentado ("pra quem vive na guerra a paz nunca existiu"), por isso quem a experimenta, um momento que seja, já é um sobrevivente. Aliás, estar literalmente vivo ("contrariando a estatística") já é uma grande vitória, por ser quase uma exceção.

O ponto de vista do negro pobre, com pouca instrução escolar, morador da periferia e que não se deixa humilhar por nada disso, ainda é uma novidade tão grande na nossa história que para alguns ficou sendo a principal característica e o principal valor do Racionais. Mais importante que o lugar desprivilegiado de onde o grupo vê a sociedade, no entanto, creio que seja a extensão privilegiada que o seu olhar alcança: com inteligência, ele enxerga não apenas a violência na vida das pessoas das camadas baixas ("aqui não tem santo"), mas enumera a violência generalizada, praticada de vários modos de alto a baixo em toda a nossa sociedade — e principalmente praticada do alto para baixo, o que dá o que pensar.

Uma audição mais atenta, num segundo momento, percebe que a violência não é apenas detalhada e relatada, na obra do Racionais, ao modo de reportagem ou crônica (o que não deixa também de ser: "a nossa filosofia é sempre transmitir / a realidade, sim"). Não se ouve somente a enumeração minuciosa de fatos violentos

e sim a articulação entre esses fatos. O Racionais denuncia e critica a origem social e a conseqüência inevitável das várias formas da nossa violência. Ora, saber interpretar as coisas do mundo, articulando-as, é um exercício de pensamento raro para qualquer brasileiro, pertença à classe social que for — pergunte-se a quem trabalha com educação. Nesse sentido, pode-se dizer que a profundidade crítica do Racionais é ainda mais importante que a extensão alcançada pelo seu olhar.

Indo direto ao ponto: o grupo canta que *essa violência generalizada é resultado do sistema capitalista*, responsável pela transformação de tudo (incluindo sentimentos e projetos de vida) e de todos ("preto, branco, polícia, ladrão") em mercadoria (com valor medido em dinheiro); essa universalidade, porém, convive com uma forma de opressão particular, o preconceito e a segregação racial, uma vez que *o poder no Brasil é exercido rebaixando e excluindo em especial os negros, desde a escravidão.*

Vou me utilizar de versos de seis canções para tentar simplificar esse quadro que é bastante complexo: por um lado, o bacana "disse que era bom, e a favela ouviu, / Uísque, Red Bull, tênis Nike, fuzil"; e, apesar do racismo, "nosso dinheiro eles nunca discriminam", pois esta é "a lei da selva: consumir é necessário / Compre mais, compre mais / Supere o seu adversário". Por outro lado, os burgueses "adoram a nossa pobreza, / Pois é dela que é feita a sua maldita riqueza"; e, sendo negro, ao andar de carro, "eu me formei suspeito profissional, / bacharel pós-graduado em tomar geral" — o que leva à pergunta: "Preto e dinheiro são palavras rivais?"

Isso é ouvido disco após disco, sem essa simplificação que chega a desmerecer o tratamento que o tema ali recebe. Melhor escutar na íntegra, entre outros exemplos que poderiam ser dados, "Beco sem saída" (Edy Rock e Kl Jay), "Voz ativa" (Brown), "Mano na porta do bar" (Brown), "Homem na Estrada" (Brown), "Capítulo 4, versículo 3" (Brown), "Periferia é periferia (em qualquer lugar)" (Edy Rock), "Negro drama" ou "12 de outubro". E o grupo também canta qual o efeito dessa violência enquanto ela não encontrar barreiras (em outras palavras, enquanto prosseguirmos utilizando as práticas econômicas, políticas, jurídicas, policiais, culturais, educacionais e midiáticas do nosso capitalismo periférico): o efeito da violência é sempre a morte.

Poderia ser uma tese de sociologia mas, como todos sabemos, é *rap*.

Nem o ponto de vista do negro de periferia que reage a qualquer tipo de agressão sofrida; nem a percepção de que a violência estrutura a nossa sociedade; nem a crítica que denuncia o racismo e a mercantilização praticados pelo sistema capitalista como causas dessa violência: nenhum desses elementos teria realmente valor se a técnica de feitura da obra do Racionais MC's não fosse perfeitamente adequada à representação da realidade. Mesmo que se valorize a mensagem mais do que a obra em si, deve-se prestar atenção ao fato de que o propósito do grupo é alcançado por causa dessa adequação.

O que estou chamando de técnica de feitura se refere tanto ao estilo de canção escolhida (*rap*), e aos recursos artísticos nela utilizados, quanto à integração do Racionais na cultura *hip hop*, este, um fator decisivo para entender o modo como se produz, se difunde, se distribui e se escuta a sua obra.[1]

As canções do Racionais são basicamente narrativas. Por fazer parte do *hip hop* (e não basta fazer *rap* para participar dessa cultura de rua, não custa lembrar), as canções falam de experiências dos integrantes do grupo e narram histórias comuns à coletividade da periferia urbana. Mas o efeito não se dá só porque a comunidade (que se vê nas fotos dos encartes) é citada em versos. A própria técnica de composição já parece encaminhar o trabalho para esse fim. Ice Blue afirmou que as letras são avaliadas por todo o grupo, mudando "três, quatro vezes". Mano Brown disse que "Diário de um detento" foi feita em cima de versos de Jocenir e de "várias cartas de [outros] caras que estavam lá dentro". Uma frase do *rapper* brasiliense Gog está em *Sobrevivendo no inferno* ("periferia é periferia em qualquer lugar"). O disco mais recente nem traz escritas as autorias das canções.

A característica épica da obra do Racionais nasce precisamente da intersecção entre a experiência do indivíduo e a vida da sua coletividade. No centro dessa intersecção existe a violência: "eu não li, eu não assisti, eu vivo o negro drama, eu sou negro drama, eu sou fruto do negro drama".

1 Nesse ponto, minha análise se inspira na palestra "O autor como produtor", na qual Walter Benjamin discute a obra literária: "antes de eu perguntar 'como uma criação literária se coloca *ante* as relações de produção da época?', eu gostaria de poder perguntar: como ela se coloca *nas* relações de produção? Esta pergunta se volta de modo imediato para a função que a obra desempenha dentro das relações de produção literária de uma época. Em outras palavras, ela aponta de modo imediato para a *técnica* de feitura das obras". In: KOTHE, Flávio R. (Org. e Trad.). *Walter Benjamin*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1991, p. 189.

Ainda que se possa consumir Racionais como se joga um videogame (brincando de ser terrorista, bandido ou lutador de rua), a extensão e sobretudo a profundidade com que se trata o tema acabam por incluir a vida das outras classes sociais nas narrativas, como já apontei. Essa inclusão, todavia, pode ser vista como um efeito colateral da obra, invertendo a idéia de que o grupo é um "efeito colateral que o seu sistema fez" — uma espécie de desforra cantada em "Negro drama" ("Inacreditável, mas seu filho me imita"). O Racionais produz, difunde e distribui sua obra no circuito do *hip hop* e nunca precisou realmente da grande mídia para vender seu trabalho. Permanecer radicado nesse mercado periférico fortalece uma canção que é feita da "substância viva da existência".[2]

O acerto prossegue se pensarmos sobre a própria forma do *rap* (*rythm and poetry*, ritmo e poesia), a qual pode ser considerada o protótipo da *figurativização*. Este conceito é utilizado por Luiz Tatit para designar o principal recurso de compatibilidade entre letra e melodia, em qualquer canção. Em termos simples, a figurativização é o vínculo entre a fala e o canto; ela ocorre quando o desenho melódico está adequado à entoação das palavras e frases cantadas, isto é, quando o canto "adere com perfeição aos pontos de acentuação do texto".

Não há canção bem feita que não utilize a figurativização. Tatit considera que o recurso esteja na base da própria história da canção popular brasileira, embora não seja nem o único que existe para compatibilizar melodia e letra, nem predomine na maior parte dos casos. Nas composições que simulam uma situação de conversa, porém, a figurativização é predominante, assim como nas interpretações de cantores que parecem falar quando cantam, não importa a música. Nos dois casos, o foco de atenção do ouvinte recairá sobre a voz "que canta porque diz e que diz porque canta", ficando em segundo plano o apelo à dança ou a emoção sugerida por uma melodia sentimental.[3]

Ora, se o propósito do Racionais é passar uma mensagem crítica por meio da le-

2 Cf. BENJAMIN, Walter. "O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In: *Obras escolhidas:* magia e técnica, arte e política. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 6ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 200.

3 Cf. TATIT, Luiz. *O cancionista*. São Paulo: Edusp, 1996, p. 9-27, 160; a primeira citação que faço está na p. 20. *Semiótica da canção*. São Paulo: Escuta, 1994, p. 229-73; a segunda citação que faço está na p. 267. *A canção:* eficácia e encanto. São Paulo: Atual, 1986.

tra, a figurativização é o recurso mais adequado para isso. E o *rap* é o estilo de canção no qual esse recurso é mais essencial, pois a melodia do *rap* se constrói apenas pelo ritmo, enquanto as notas musicais são substituídas pela sonoridade da letra (entoação, rimas, assonâncias, aliterações) e pelo timbre do *rapper* (o timbre sugere a altura da emissão de acordo com o fundo musical). Fundamentalmente, o jogo rítmico entre a voz e o acompanhamento é a garantia de que cantar *rap* não é o mesmo que declamar um poema sobre um fundo musical: o *rap* quer passar uma idéia sem deixar de envolver todo o corpo do ouvinte.

Por outro lado, seria necessário pensar em que medida o objetivo do Racionais é fazer dançar. A insistência na comunicação da letra parece ser tamanha que algumas faixas são realmente declamações, ou se mistura a própria fala ao canto, ou se dramatizam situações (com recursos de sonoplastia). Não que o embalo seja descartado, mas é evidente a intenção de dar maior ênfase às palavras, e isso só se intensificou desde o primeiro disco. Acrescente-se o fato de que, enquanto as letras são complexas, longas e detalhadas, o acompanhamento musical é concentrado e reiterativo, alterando-se mais pela supressão que pelo acréscimo de elementos. Essa sobreposição, entretanto, não é uma falha, pois reflete com adequação a realidade[4]: liberdade de expressão ("um dos poucos direitos que o jovem negro ainda tem nesse país") e dificuldade tecnológica ("Atrasado eu tô um pouco, sim, tô, eu acho / Só que tem que seu jogo é sujo, e eu não me encaixo / Eu sou problema de montão, de carnaval a carnaval / Eu vim da selva, sou leão, sou demais pro seu quintal").

A dificuldade não inviabiliza a criatividade, contudo. A base musical de "Homem na estrada" do Racionais, por exemplo, vem de "Ela partiu" cantada por Tim Maia.[5] Comparem-se as duas gravações. Kl Jay utiliza de forma interessante a voz de Tim

4 "Para a crítica imanente uma formação bem-sucedida não é, porém, aquela que reconcilia as contradições objetivas no engodo da harmonia, mas sim a que exprime negativamente a idéia de harmonia, ao imprimir na sua estrutura mais íntima, de maneira pura e firme, as contradições". Cf. ADORNO, Theodor W. "Crítica cultural e sociedade". In: *Prismas*. Trad. Augustin Wernet e Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Ática, 1998, p. 23.

5 Devo a indicação a Filipe Ferreira Gomes Luna, que desenvolve atualmente, na PUC-SP, pesquisa sobre o uso do *sampler*.

Maia: no original, a frase "e nunca mais voltou" refere-se à mulher amada; no *rap*, a frase entra (fazendo *scratch*) junto com o verso "Até o IBGE passou aqui e nunca mais voltou". E Kl Jay também repete muitas vezes, numa espécie de segunda parte, um único compasso da introdução original, em que a guitarra toca um acorde (Dm) acrescentando-lhe uma nota (7ª menor) e imprimindo com isso um outro timbre à seqüência harmônica. Assim, o destaque que esse único compasso adquire no *rap* ultrapassa em muito sua execução no arranjo original, quando corre o risco de nem ser notado.

De resto, a própria utilização do *sampler* na música popular está para ser mais bem esclarecida. Uma coisa, porém, é certa: se a marca dos produtos industriais é a padronização e a repetição, o *hip hop* é uma das culturas que não mascara esse aspecto mas coloca-o no centro da sua criação musical, a qual paradoxalmente ainda mantém características artesanais; um quadro interessante, que pode dar um outro sentido ao processo.

Creio que agora se possa avaliar melhor a poesia do Racionais. A linguagem que constrói as narrativas faz coincidir o tema e a expressão. Dessa coincidência é que nasce a verdade sentida na obra. Ouvir Racionais é experimentar a violência que estrutura a nossa sociedade. Mais especificamente, a violência que ergue um muro entre os "vencedores" e os "perdedores". Esse efeito, que é afinal o valor maior da obra, não seria alcançado se a realidade violenta não estivesse presente em cada recurso poético.

Isso já é percebido na escolha das palavras: situações violentas são narradas com "palavras de rua mesmo", um recurso que veio sendo conquistado a cada disco, conforme os *rappers* já disseram em mais de uma entrevista (inicialmente o grupo queria "ser intelectual, falar umas palavras difíceis", com "medo de ser mal interpretado, medo da música ser vulgar"). Também a sintaxe popular é empregada contra o preconceito lingüístico e a favor da comunicação com a periferia. Com essa matéria-prima, os versos criam realidade e adquirem força crítica, extraindo daí a sua poesia. Em "Diário de um detento", por exemplo, o nome de um personagem cinematográfico e o uso de um clichê denunciam a crueldade da experiência com a qual a linguagem coloquial já parece ter se acostumado (narra-se o mas-

sacre do Carandiru, dia 2 de outubro de 1992, quando oficialmente 111 presos foram mortos pela PM, que intervinha em uma briga entre os detentos): "O robocop do governo é frio, não sente pena / Só ódio, e ri como a hiena".

Na mesma canção, uma outra analogia insiste na igualdade entre homens e imagens vendidas pela mídia (o que também se dá nos versos citados no início deste artigo), fazendo uma síntese da experiência de violência do capitalismo atual: "O ser humano é descartável no Brasil / Como *modess* usado ou *bombril*". Vale a pena reparar: *modess* e *bombril* são marcas que, por metonímia, passaram a significar os próprios produtos na nossa sociedade — assim, o processo capitalista já vai impresso na linguagem; o ser humano é igualado a absorvente higiênico e esponja de aço, mercadorias usadas por todas as classes sociais (que têm algum poder de compra) e atiradas no lixo depois que limparam e retiveram alguma forma de sujeira; entre as 1001 utilidades do *bombril*, o preconceito racial incluiu sua comparação com o cabelo do negro; o fim do *modess* é ser descartado com sangue, como se fez com os homens mortos no massacre.

Outros versos apontam a ligação íntima entre os dois lados do muro na história, unidos que estão pela violência. A crítica não seria tão eficaz se a letra não recuperasse mais uma vez a força expressiva de um clichê, por aplicá-lo de modo quase literal: "Rá-tá-tá-tá, Fleury e sua gangue / Vão nadar numa piscina de sangue". Essa estrutura de pensamento, que enxerga a relação entre as partes e não os fatos isoladamente, não é exceção na obra do Racionais. Vale lembrar que a crítica de "Mulheres vulgares" (Edy Rock / Kl Jay), faixa do primeiro disco, foi complementada no segundo disco por "Parte II" (Edy Rock), na qual se critica tanto a mulher traidora quanto o homem traído e o homem traidor. Veja-se que o grupo não está sozinho na sua forma de raciocinar. Em 1844, Marx considerava: "A prostituição é apenas uma expressão particular da prostituição geral do trabalhador, e, desde que a prostituição é uma relação que inclui não somente o prostituído, mas também o prostituinte — cuja infâmia é ainda maior —, recai também o capitalista nesta categoria".[6]

A beleza sonora dos versos também se constrói pelo uso da linguagem coloquial

6 Cf. MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos*. Trad. José Carlos Bruni. 5ª ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991, p. 169. (Os Pensadores)

e sem que a crítica seja prejudicada; ao contrário, a crítica se intensifica quando a sonoridade nos faz experimentar que "até no lixão nasce flor". Em "Negro drama", por exemplo, o grupo se dirige ao "senhor-de-engenho" confrontando-o com os versos: "Eu recebi seu *ticket*, quer dizer, *kit* / De esgoto a céu aberto e parede madeirite". Há aliteração, rimas e o espelhamento das pronúncias "tchíki" e "kítchi". Poderia ser um mero jogo de palavras, não estivesse a realidade ali tão presente no complemento salarial (*ticket*) e nos produtos industriais ordinários (*kit* e madeirite), entremeados pela descrição pura e simples da favela. É de se notar que, na canção popular-comercial brasileira, a qualidade poética e crítica dessa formulação se coloca no mesmo nível de uma passagem do samba "Biscate", de Chico Buarque: "Quem que te mandou tomar conhaque / Com o tíquete que te dei pro leite?", cuja homofonia nos dá o espelhamento "tchíkitchi ki tchi", semelhante ao som de chocalho.

Por fim, em meio a palavras e situações de rua, o Racionais também faz referências aos Orixás e principalmente à Bíblia, intensificando o ponto de vista de enfrentamento, uma vez que as invocações não atuam como analgésicos. Pelo contrário, ao estabelecerem um parâmetro de justiça não encontrado na realidade, impelem ainda mais para a luta. Uma religiosidade "pão pão, queijo queijo", que determina o certo e o errado sem meio-termo, adequada no fim das contas à experiência de viver do lado infernal do muro, sem poder vacilar. Aquele Brasil da cordialidade, no qual os antagonismos eram sufocados pelo aparente convívio afetivo, tornou-se, no final do século XX, o Brasil da fratura social. A canção do Racionais, com uma lucidez sem par nesse momento, nos dá a chance de experimentar a violência dessa fratura (que ameaça transformar qualquer contato humano em confronto) e nos adverte de que as coisas não devem ficar assim:

> Minha intenção é ruim, esvazia o lugar
> Eu tô em cima, eu tô a fim, um, dois pra atirar
> Eu sou bem pior do que você tá vendo
> O preto aqui não tem dó, é 100% veneno
> A primeira faz "bum!", a segunda faz "tá!"
> Eu tenho uma missão e não vou parar
> Meu estilo é pesado e faz tremer o chão

Minha palavra vale um tiro, eu tenho muita munição
Na queda ou na ascensão, minha atitude vai além
E tem disposição pro mal e pro bem
Talvez eu seja um sádico ou um anjo, um mágico
Ou juiz, ou réu, o bandido do céu
Malandro ou otário, quase sanguinário
Franco atirador se for necessário
Revolucionário, insano, ou marginal
Antigo e moderno, imortal
Fronteira do céu com o inferno
Astral imprevisível, como um ataque cardíaco do verso
Violentamente pacífico, verídico
Vim pra sabotar seu raciocínio
Vim pra abalar seu sistema nervoso e sangüíneo
Pra mim ainda é pouco, pra cachorro louco
Número um, guia, terrorista da periferia
Úni-dúni-tê, eu tenho pra você
O rap venenoso é uma rajada de pt
E a profecia se fez como previsto:
Um nove nove sete depois de Cristo
A fúria negra ressuscita outra vez
Racionais, capítulo 4, versículo 3...[7]

Walter Garcia é mestre e doutorando em Literatura Brasileira pela FFLCH-USP, professor da PUC-SP e músico popular. Autor de *Bim Bom*: a contradição sem conflitos de João Gilberto [Paz e Terra, 1999].

7 Cf. "Capítulo 4, versículo 3", terceira faixa do quarto disco lançado pelo Racionais, *Sobrevivendo no inferno*. Ao longo do artigo, muitos versos são citados sem referência. Espero que se tornem um convite, ou um desafio, para a audição da obra.

COM QUANTOS FIOS SE ENTRETECE UM *DESAFIO*: "ENCONTRO DE PATATIVA DO ASSARÉ COM A ALMA DE ZÉ LIMEIRA, O POETA DO ABSURDO".

CLÁUDIO HENRIQUE SALES ANDRADE

Resumo O *Desafio de cantadores*, manifestação artística típica da cultura popular rústica, difundida de modo particularmente intenso no Nordeste brasileiro, embora se vincule, em sua origem, a necessidades de comunicação historicamente determinadas, tem servido de paradigma para a recriação de diferentes jogos poéticos tanto no âmbito da cultura urbana e letrada, quanto no da cultura rústica, ágrafa ou não. Tomando como objeto de estudo um Desafio de autoria de Patativa do Assaré, este ensaio investiga as condições e os pressupostos que fundam a dialética de permanência e transformação deste tipo de disputa poética. **Palavras-Chave** Patativa do Assaré; cultura popular; Desafio.

Abstract "Desafio de cantadores" *is a duet in which the participants in a poetic challenge compose the lyrics of the songs at the moment of singing. It´s an artistic manifestation of popular culture, spread widely around the Northeast of Brazil. Although its origin is linked to the historical necessity of communication, it has been a paradigm for the creation of different poetic games in the field of popular and rural culture as well as in the urban and erudite culture. With a* Desafio *("challenge") by* Patativa do Assaré *— a Brazilian poet — as the object of study, this essay describes the conditions and the pre-requirements that make up the dialectic process of maintenance and transformation of this kind of poetic challenge.* ***Keywords*** Patativa do Assaré; *Popular Culture; Poetic Challenge.*

Caracterização do Desafio de cantadores

BRASI DE CIMA E BRASI DE BAXO

Meu cumpadre Zé Fulô,
Meu amigo e companheiro,
Faz quage um ano que eu tou
Neste Rio de Janeiro;
Eu saí do Cariri
Maginando que isto aqui
Era uma terra de sorte,
Mas fique sabendo tu
Que a miséra do Su
É esta mesma do Norte

Meu Brasi de Baxo, amigo
Pra onde é que você vai?
Nesta vida de mendigo
Que não tem mãe nem tem pai
Não se afrija, nem se afobe,
O que com o tempo sobe,
O tempo mesmo derruba;
Tarvez ainda aconteça
Que o Brasi de Cima desça
E o Brasi de Baxo suba

CANTE LÁ QUE EU CANTO CÁ

Poeta, cantô da rua
Que na cidade nasceu,
Cante a cidade que é sua,
Que eu canto o sertão que é meu.
Se aí você teve estudo,
Aqui, Deus me ensinou tudo,

Sem de livro precisá
Por favô, não mêxa aqui,
Que eu também não mêxo aí,
Cante lá que eu canto cá.

Você é munto ditoso,
Sabe lê, sabe escrevê,
Pois vá cantando o seu gozo,
Que eu canto meu padecê.
Inquanto a Felicidade
Você canta na cidade,
Cá no sertão eu infrento
A fome, a dô e a misera.
Pra sê poeta divera
Precisa tê sofrimento.

Nos versos acima, fragmentos de dois poemas de Patativa do Assaré, poderá o leitor, mais ou menos familiarizado com a nossa cultura popular, "ouvir" um ressôo de viola? Vislumbrar o contorno de uma peleja entre repentistas? Discernir no antagonismo que está pressuposto ao confronto encenado entre o poeta da rua e o poeta da roça, entre o Brasil de Cima e o Brasil de Baixo, o arcabouço arquetípico de um desafio de cantadores?
O desafio de cantadores é uma manifestação artística de populações interioranas, rústicas e sertanejas de várias regiões do Brasil, mas que ganhou especial desenvolvimento e popularidade no Nordeste. Trata-se de uma disputa poética entre dois repentistas em que cada um procura superar o outro, ora pela criação de um verso mais inspirado, fecundo e contundente,

Quando me faltá repente
Falta tubarão no má,
Falta padre nas Igreja,
Falta Santo nos altá,
Falta frade nos convento,
E seca no Ceará...
[Azulão]

ora por atirar ao adversário perguntas difíceis, enigmáticas, quase como adivinhas, a que o outro deve responder convincentemente ou dar-se por derrotado.

— É isso mesmo, Jerôme
O sinhô sabe cantá:
Qual foi o bruto no mundo
Que aprendeu a falá,
Morreu chamando Jesus
Mas não pode se salvá?!...
— Isso nunca foi pergunta
Pra ninguém me perguntá:
Foi o papagaio dum véio
Que ele ensinou a falá:
Morreu chamando Jesus
Mas não pode se salvá...

[Desafio entre Jerônimo do Junqueira e a cantadora Zefinha do Chabocão]

A origem mais remota atribuída a este tipo de disputa poética retrocede à Grécia arcaica. É, no dizer de Câmara Cascudo, o canto amebeu, "duelo de improvisação entre pastores" cuja técnica Homero utiliza e sobre cuja prática encontramos referências posteriormente também em Horácio e Virgílio. Chegando à Idade Média, por volta dos séculos XI e XII, há uma proliferação e revigoramento de inúmeras formas de literatura popular entre as quais encontramos o *desafio*. Foi o período do surgimento das várias línguas nacionais utilizadas pelo povo, em oposição ao latim, língua das elites.

Nesses primeiros séculos, a literatura popular medieval foi obra de diversos tipos de artistas, entre os quais destacamos os trovadores, os jograis e os menestréis. Eram cantores e poetas andarilhos, que viajavam de corte em corte, de cidade em cidade, divertindo o povo, os nobres e os reis com sua arte, que combinava poesia, música, mímica e drama, sendo, ao mesmo tempo, divertimento e informação.

Desconhecemos estudos que fixem com precisão a data mais remota das primeiras manifestações destas disputas poéticas no Brasil. A prática do desafio em nosso país é herança da colonização portuguesa. Um dos registros literários mais antigos, em obra de ficção, da presença desta prática entre nós, encontramos em *Memórias de um sargento de milícias*, de Manoel Antônio de Almeida: Já se sabe que houve nesse dia função; os convidados do dono da casa, todos d'além-mar,

cantaram ao desafio segundo o costume; os convidados da comadre, que eram todos da terra, dançaram o fado.[1]

O fato notável é que, mesmo guardando em si todas as marcas e feições de uma manifestação muito primitiva, de uma ancestralidade indiscutível, a prática do desafio perdura até os dias de hoje, seja na sua forma original, nos sertões, seja na forma de molde cultural recuperado por inúmeros artistas cultos, tanto da literatura quanto da música popular urbana.[2]

Além desses elementos de origem européia (e ligados à civilização cristã), a cultura popular de Espanha e Portugal recebeu também grande influência dos árabes, que durante oito séculos dominaram a Península Ibérica.

Entre os seguidores do Islã existiam também poetas cantores — os *medajs* —, que se apresentavam em praça pública, cantando velhos contos de origem asiática (persas ou hindus) ou ainda celebrando a memória e divulgando os feitos heróicos de seus guerreiros. Nestes cantos, os *medajs* se faziam invariavelmente acompanhar de instrumentos musicais como adufes, castanholas, alaúdes e rabecas.

Essas duas tradições de artistas populares, de um lado trovadores, jograis e menestréis e, de outro, os *medajs* muçulmanos, fundiram-se na tradição da cultura portuguesa e podem ser considerados os ancestrais de uma arte popular, hoje perpetuada por nossos violeiros repentistas e poetas populares.

Os temas das cantorias podem variar num espectro que vai de assuntos de ocasião, passando por um saber de "ciência", até temas de romances lendários de origem medieval. Os assuntos de ocasião podem decorrer de sugestões do próprio evento que se comemora. Faz parte da tradição das cantorias, embora o apelo a este filão dependa das preferências e do perfil de cada poeta (havendo os que o descartam), o recurso a um repertório de saber científico em que o cantador discorre sobre temas de ciência natural, demonstrando seu conhecimento sobre a fauna e a flora, sobre geografia, ou ainda sobre aspectos da ciência contemporânea e suas conquistas: transplantes de coração, viagens à lua etc.

1 ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias.* 31ª ed. São Paulo: Ática, 2002.

2 A este propósito lembremos a canção "Desafio de malandro", de Chico Buarque, como também a incorporação do espírito do desafio de cantadores nordestinos como um dos elementos constituintes do amálgama que resultou numa nova linguagem poético-musical criada no cadinho da paródia tropicalista.

A coexistência, no repertório das cantorias, destes dois sistemas de referências, um voltado para os assuntos de ocasião, outro para um saber científico, colhido em almanaques, livros didáticos, ou em jornais e revistas, institui dentro da prática do desafio uma polaridade entre improviso e memorização. O desafio tem sido, com razão, associado ao dom do repente, porém uma parte considerável do texto dos cantadores resulta de matéria previamente meditada, ou seja, trata-se de material memorizado que é, no entanto, apresentado como se brotasse espontaneamente na hora da peleja.

Uma interpretação sociológica do *Desafio de cantadores* Mário de Andrade[3], em artigo de jornal publicado em novembro de 1941, retoma uma interpretação sociológica da peleja entre cantadores, elaborada por Roger Bastide, para tentar, à moda de um desafio, acender polêmica com Luís da Câmara Cascudo.
A tese do sociólogo francês é que o *Desafio de cantadores* é uma espécie de transbordamento para o plano da expressão artística de uma tensão subjacente à organização social. Esta tensão seria uma resultante da organização dualística das sociedades primitivas. O fundamento da tese está no fato de que estas sociedades, imersas em visões de mundo lastreadas numa percepção e interpretação da realidade a partir de polaridades como vida e morte, saúde e doença, dia e noite, velho e jovem, macho e fêmea etc., fazem do dualismo uma espécie de princípio organizador que atua dialeticamente, estruturando o todo social numa série de segmentos ou parcialidades como as que constituem as divisões por sexo, idade, fratrias etc. O dualismo converte-se, assim, de esquema mental em molde cultural que passa a engendrar jogos competitivos. O *desafio*, então, seria uma espécie desses jogos, que procura resolver de forma cooperativa as tensões entre as parcialidades, reavivando os laços que garantem a unidade do todo.
Estes jogos competitivos são espécies de "lutas amistosas", que, nestas sociedades, costumam preceder os ritos de união.

Variações literárias do desafio de cantadores na obra de Patativa do Assaré Percorrendo a obra de Patativa do Assaré deparamos com inúmeras ir-

3 ANDRADE, Mário de. "O duplo". In: *O empalhador de passarinhos*. Belo Horizonte: Itatiaia, p. 275-9, 2002.

rupções da tensão dualista subjacente ao jogo poético do desafio, recuperada pelo poeta em outros contextos e engendrando novas formas.

O dualismo atuante na percepção da realidade deixa suas marcas na criação de uma série de oposições que vão dando o mote em torno do qual o poeta vai estruturando o poema, e através dele desvelando o mundo.

Em casos mais óbvios o dualismo manifesta-se a partir do próprio título de certos poemas, que em alguns casos são também o título dos livros: *Cante lá que eu canto cá*; *O Brasi de cima e o Brasi de baxo*; *Dois quadros*; *Ispinho e Fulô*; *Nordestinos sim, nordestinados não*; etc.

A seguir esboçamos um levantamento da presença de estruturas dualistas na obra de Patativa do Assaré. Propomos uma classificação que se faz acompanhar da referência a poemas que integram cada tipo.

1. Desafios imaginários com personagens inventados.
   Exemplo: "Bertolino e Zé Tingó" (Livro: *Aqui tem coisa*)

2. Desafios imaginários com personagens que correspondem a personalidades da vida real: "Encontro de Patativa do Assaré com a alma de Zé Limeira, o poeta do absurdo". (Livro: *Aqui tem coisa*)

3. Desafio por meio da troca de cartas.

3.1. Através de troca verídica de correspondência.
   Exemplo: "Carta ao Patativa" (autor: Helder França)
   "Resposta ao meu amigo e colega José H. França"
   (Livro: *Cante lá que eu canto cá*)

3.2. Através de troca imaginária de correspondência.
   Exemplo: "Carta ao escritor Padre Antônio Vieira" (a)
   "Carta do Pe. Antônio Vieira ao Patativa do Assaré" (b)
   "Resposta do Patativa ao Pe. Antônio Vieira" (c)
   (Livros: (a) *Cante lá que eu canto cá*; (b) e (c) *Ispinho e Fulô*)

As três cartas-poema foram escritas por Patativa do Assaré. O seu amigo Pe. Vieira apenas deu consentimento para a brincadeira deixando-se passar por autor dos versos para fingir o desafio.

4. Desafios com base em oposições decorrentes dos antagonismos de classe.
Exemplo: "Pergunta de morador" (poema de autoria de Geraldo Gonçalves)
"Resposta de patrão" (Patativa do Assaré, Livro: *Ispinho e Fulô*)
"Brasi de Cima e Brasi de Baxo"

5. Desafios que dramatizam a oposição e o confronto entre o moderno e o arcaico.
Exemplo: "Ingém de ferro" e "Puxadô de roda" (Livro: *Cante lá que eu canto cá*)

6. Desafios que dramatizam oposições no plano da cultura simbólica.
Exemplo: "Aos poetas clássicos"
"Cante lá que eu canto cá" (Livro: *Cante lá que eu canto cá*)
Estes poemas falam das oposições entre cultura popular e cultura letrada, entre poesia moderna e poesia popular.

Dois poetas e uma parceria absurda: Patativa do Assaré e Zé Limeira

Patativa do Assaré (1909-2001), autor de cinco livros de poesia, foi um artista singular, seja pela importância da obra, podendo ser considerado nosso mais fecundo e importante poeta popular sertanejo do século XX; seja pela circunstância biográfica de um gênio poético que rompeu com as limitações de uma origem humilde. Isso lhe permitiu criar uma obra sublime nas vertentes do épico, da lírica e da sátira, chegando a formular a expressão de um ponto de vista das classes populares numa fatura poética da mais alta qualidade.
Filho de um modesto casal de agricultores, recebeu na pia o nome de Antônio Gonçalves da Silva. Nasceu a 5 de março de 1909 no próprio sítio dos pais no município do Assaré, ao sul do Ceará. Sobreviveu com o trabalho na agricultura e viveu para a arte da poesia. Só saía do seu Assaré atendendo a convites para recitais, numa trajetória que incluiu praticamente o Brasil inteiro, da Amazônia, de onde voltou crismado aos 20 anos, com o nome artístico que o celebrizou, passando por todos os estados do Nordeste e, ainda, Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo.
Freqüentou os bancos escolares por apenas quatro meses, isso aos seis anos de idade, quando se alfabetizou. Como autodidata travou conhecimento com a poesia culta, tendo lido, entre outros, Camões e Castro Alves e estudado metrificação no Manual de Bilac. Esta pesquisa autônoma seguia paralela à sua imersão no universo da poesia

popular, nas tradições da cantoria do repente e do cordel. Atuando nestas duas frentes, praticou desde as formas fixas e métricas da poesia culta até aquelas típicas da poesia popular, além de transitar com desembaraço entre os registros da norma culta e da poesia cabocla ou língua matuta. Foi poeta do povo na origem e na experiência de vida; atrelado à tradição da poesia oral, sabia toda sua obra de cor, fazendo do livro e, principalmente, dos recitais performáticos os seus principais meios de divulgação. Soube como poucos imprimir na tradição popular um toque de contemporaneidade; em outras palavras, fazê-la capaz de exprimir as perdas e danos com que a modernização excludente e contraditória onera as classes populares.

Recordações de um Defunto Repentista Zé Limeira, repentista paraibano, natural do município de Teixeira, na Serra da Borborema, nasceu em 1886 e faleceu em 1954. Os dois poetas jamais se conheceram pessoalmente. Zé Limeira foi sem dúvida uma figura ímpar entre os cantadores do Nordeste. Alcançou enorme popularidade em vida. Suas apresentações faziam grande sucesso a ponto de colegas seus em dificuldade financeira o procurarem para acertar cantorias com ele por saberem que a simples divulgação da presença do outro era garantia de numerosa audiência. Este fato, assim como quase todas as informações de que dispomos sobre o renomado cantador, nos vem do livro *Zé Limeira, poeta do absurdo*[4], que sobre ele escreveu o jornalista e poeta paraibano Orlando Tejo. Graças ao trabalho do jornalista, pôde perpetuar-se a memória de Zé Limeira, por meio da transcrição de alguns de seus versos, e, salvo melhor juízo, é do título deste volume que veio o epíteto com que se consagraria o poeta paraibano no cânon da cantoria nordestina.

Zé Limeira foi sem dúvida um cantador bastante singular. Desenvolveu uma poética muito pessoal, em que cativava o público com suas improvisações repletas de absurdos. Embaralhando dados geográficos, históricos e biográficos, criava personagens, imagens e cenários inusitados, numa pulsão criativa em que o ímpeto do verso, o desejo de surpreender e a paixão pela palavra prevaleciam sobre o compromisso com o sentido, sobre a preocupação com o enredo narrativo. Criador de neologismos, confundia mais ainda os ouvintes quando se metia a esclarecê-los com pseudo-explicações. Trabalhava a sua aparência física segundo o mesmo

4 TEJO, Orlando. *Zé Limeira, poeta do absurdo*. 4ª ed. s/l: A União Companhia Editora, 1978.

princípio de contraste espalhafatoso que empregava na composição de seus versos. Assim se apresentou em versos que se tornaram célebres:

"Eu me chamo Zé Limeira,
Cantador que não é tolo,
Sei tirar couro de bode,
Sei empaiolá tijolo,
Sou o cantador malhó
Que a Paraíba criou-lo!"
Só não pode apreciá-lo

ou ainda:

"Quem vem lá é Zé Limeira,
Cantor de força vulcânica,
Prodologicadamente
Cantor sem nenhuma pânica,
Pessoa senvergonhânica"

Neologismos e associação de idéias surpreendentes e inusitadas consistiam na marca registrada de Zé Limeira, e o seu modo peculiar de desenvolver o repente acabou por fazer escola, com muitos procurando imitar o cantador da Paraíba. Versos feitos segundo a sua receita passaram a ser chamados *limeirianos*.

Convém lembrar que, antes de ocupar este lugar privilegiado que lhe cabe no cânon sertanejo, Zé Limeira conheceu a oposição de muitos para quem seus versos eram exemplo de má poesia. Os adversários condenavam os seus absurdos e preferiam continuar versejando de uma forma em que não fosse suprimido o fio narrativo, ou que lhes possibilitasse a exibição de um saber de ciência cuja razão de ser maior estava em fazer do detentor desta sabedoria objeto de admiração do público. Zé Limeira debochava deste gosto pela exibição de um saber de ciência e fazia pastiche deste tipo de forma de versejar, tirando efeitos humorísticos e fazendo afinal uma crítica mordaz do gosto bacharelesco por um saber ornamental.

Patativa, ao convocar a alma do cantador paraibano para com ela travar um desafio em versos, constrói uma peleja fictícia de segundo grau, ou seja, acresce ao caráter de fantasia implicado na pura invenção de um episódio imaginário o fato de tomar por interlocutor a alma de um cantador já falecido. Com isso podemos dizer que este desafio adentra no terreno do sobrenatural. E digamos mais, esta particular circunstância ficcional guarda uma espécie de afinidade secreta com a verve tão característica de Limeira de fazer da produção do estranhamento uma de suas peculiaridades.

Análise do desafio "Encontro de Patativa do Assaré com a alma de Zé Limeira, o poeta do absurdo"

Certa vez andando, sorrindo e contente
cantando repente pelo mundo a fora
ouví uma voz bonita e sonora
dizendo: demora que eu já vou na frente
o dente é a língua e a língua é o dente
o K é o J e o J é o K
gambá é raposa e raposa é gambá,
Raimundo é Francisco e Francisco é Raimundo
o mundo é o céu e o céu é o mundo
nos dez de galope da beira do mar

Patativa
Ô voz atrivida me digas quem é
que eu sou do Assaré o gigante afamado
poeta famoso atende o meu brado
e você vem agora pra bater-me o pé,
no tema do verso não perdi a fé
meu barco de rima vive a navegar
porém me respondas não queiras negar,
pois já não agüento este teu insulto
ouço a tua voz e não vejo o teu vulto
nos dez de galope da beira do mar

Zé Limeira
Sou o isprito forte de José Limeira,
Serra do Texêra foi meu naturá
foi lá que eu nasci, eu nasci foi lá
com faca de pedra e machado de cera

quando eu bato na água levanta a poera

que o fogo rebenta do lado de lá,
você não tá dando, nem deu e nem dá
a tua façanha é quem te condena
eu hoje te pelo e não dêxo uma pena
nos dez de galope da bera do má

Patativa
Cantador Limeira engula a saliva
que eu sou o Patativa, o grande poeta
não quero fofoca e nem quero indireta
sou ave liberta e não serei cativa
cantador valente me vendo se esquiva
porque não se atreve comigo cantar
ninguém faz discurso no meu patamá
eu mando e comando no grande Nordeste
sou bravo e sou forte sou cabra da peste
os dez de galope da beira do mar

Zé Limeira
Tô no mameleiro tá na jurubeba
te móio as pereba com água de soda
a tua cantiga muito me incomoda
vai criar juízo cantador jereba
teus pés é de pato teus óio é de peba
remêxa prá lá e remêxa prá cá
e agüente os bizôro do meu mangangá
comigo é no duro é fogo é pimenta
Patativa véio você não me agüenta
nos dez de galope da bera do má

Patativa
Eu tenho a conduta de cantador forte
canto por esporte e ganho a partida

dou tapa na morte e pontapé na vida
vou do Norte ao Sul e vou do Sul ao Norte
a minha bravura não há quem suporte
já domei pantera, leão e jaguar
com tua zuada não vou me calar
ainda que chova trovão e curisco
eu não terei medo e nem correrá risco
nos dez de galope da beira do mar

Zé Limeira
No lugá que eu canto véio não rismunga
não bota calunga nem bota buneco
teu açude eu rombo e teu rio eu seco
no lugá que eu chego sou dono e sou dunga
te rasgo a camisa teu chorte e teu sunga
e um banho de fogo eu mando te dá
te boto no gelo mode afreventá
caraca de chifre do boi da misera
o que tá fartando você não intera
nos dez de galope da bera do má

Patativa
Colega Limeira eu também sou grande
meu verso se expande com muita franqueza
tanto no compasso como na beleza
não há quem me vença não há quem me mande
por esse universo onde quer que eu ande
a sereia canta me ouvindo cantar
porém este assunto vamos mudar,
a minha vontade digo e não oculto,
colega Limeira me mostra o teu vulto
nos dez de galope da beira do mar

Zé Limeira
Patativa véio deixe de bobage
tu não tem corage e nem é bom saber
com tua moleza tu não pode vê
nem mesmo um fiapo da minha bagage
eu sou Zé Limeira grande personage
porém o meu vurto não vou te mostrar
pruque você vendo começa a chorá
dá-lhe um currulapo cai no chão tremendo
fica surdo e mudo e tremina morrendo
nos dez de galope da bera do má

Patativa
Então Zé Limeira pra me dar prazer
queira esclarecer sobre a tua vinda
com teu verso belo e tuada linda
no mundo dos vivos o que vens fazer
estou curioso queiras me dizer
qual foi o motivo de me procurar
estou encantado com o teu cantar
ouço com respeito, com prazer e calma
a primeira vez que escuto uma alma
nos dez de galope da beira do mar

Zé Limeira
Eu vinha contente mas fiquei sem plano
entrei pelo cano pruque vejo aqui
que para os poetas desse cariri
qualquer um versinho é limêriano
eu vejo fulano, bertrano e cicrano
cubrindo o rascunho do meu B-a-bá,
qualquer farofinha fedendo a gambá
escapa de pena e vai pra seu Elóia,

não tô satisfeito com tanta pinóia
nos dez de galope da bera do má

Patativa

Colega Limeira não tenhas rancor
vejo o teu valor e a fama crescer,
são eles alunos querem aprender
e todos te prezam como professor,
falou seu Elóia nosso locutor
que o limeriano vai continuar
há muitos alunos que vão se formar,
é tudo alegria não vejo chafurdo
na bonita escola do grande absurdo
nos dez de galope da beira do mar

Zé Limeira

Então Patativa lhe fico obrigado
mas dê meu recado pra cada poeta
que nunca se esqueça de rima correta
também no sentido precisa coidado,
o dado é o dia e o dia é o dado
nem mesmo uma virga não é prá faiá,
avize os meninos pra quando rimá
faça como eu faço por favor não deixe
iscama de rato e cabelo de pêxe
nos dez de galope da bera do má

Patativa

Parabéns Limeira porque compreende
que o valor se estende da famosa escola
cada professor trabalha e controla
e a nossa cultura cada vez mais rende,
você tudo sabe você tude entende

porém este assunto nós vamos mudar
estou curioso para te escutar
com teus belos versos e as rimas suaves
me dizendo alguns dos nomes das aves
nos dez de galope da beira do mar

Zé Limeira
Patativa é besta que até causa dó
o gato, o mocó, raposa e macaco
punaré, catito, cutia e caçaco
lagaticha, briba,calango e privó
guachinim, tatu, peba e lapichó
somente a gibóia não quis inpená
coberta de espinho veve a se arrastá
eu sou um artista trabaio perfeito
mas no seu alejo não posso dá jeito
nos dez de galope da bera do má

Patativa
A tua resposta eu achei ecelente
sucessivamente tudo está mudado
o chefe dos chefes já foi afastado
o Brasil agora está bem diferente
nós temos agora novo presidente
saiu o Fernando entrou Itamar,
porém continua sem nada mudar
campeia a miséria que tudo consome
o rico roubando e o pobre com fome
nos dez de galope da beira do mar

Zé Limeira
Eu também cunheço que o mundo é mudado
redondo é quadrado e saúde é doença

a prensa é da massa e a massa é da prensa
pecado é virtude e virtude é pecado
o colado é colo e o colo é colado
a Dindá é Dinda e a Dinda é Dindá,
faz trinta semana que eu passei por lá
cavei no lageiro e arranquei batata
com lôra, morena, criôla e mulata
nos dez de galope da bera do má

Patativa

Nós estamos dentro de um cáus da miséria
é tudo pilhéria e semente do mal
cresceu a malícia e morreu a moral
se envolveram todos na baixa matéria,
a crise presente é séra bem séria
vem plano e mais plano e sem plano acertar,
é que a maioria não quer trabalhar
do Campo à Cidade da pista ao asfalto
reina a violência o roubo e o assalto
nos dez de galope da beira do mar

Zé Limeira

Lá no outro mundo também tem chamego
tem branco e tem negro, tem mulato e lôro
tem cabra safado caçando namoro
chorando e gritando sem achar sucego,
ninguém muda o nome só muda de emprego,
Camonge é vaquêro nas terras de lá,
Malabá é tôro tôro é Malabá
derruba no mato e não fica ferido
e ele come é nu, não corre vestido
nos dez de galope da bera do má

Patativa
Já vivo cansado da primeira vida
minha despedida não custará mais,
da minha velhice eu tenho os sinais,
meu cabelo branco e a pele encolhida
já vivo cansado da penosa lida,
já vivo cansado de tanto lutar
preciso de um canto para repousar,
irei brevemente para a Santa Glória
e aqui neste mundo fica a minha história
nos dez de galope da beira do mar

Zé Limeira
A segunda vida tem a mesma sorte
tem furada e corte tem corte e furada
tem carro, navio, canoa e jangada
tem Norte e tem Sul tem Sul e tem Norte
tem muié que reza e pede boa sorte
pra PC Faria que veve por cá
cumendo de esmola num triste pená,
sentado na praia pescando de anzó
e levando dinhêro para o seu paió
nos dez de galope da bera do má

Patativa
Colega Limeira onde você vai
a todos atrai com seu trocadilho
diz que o filho é pai e diz que o pai é filho
quem sai é quem entra e quem entra é quem sai
quem cai é quem tomba e quem tomba é quem cai
a tua cadência eu sei bem julgar
porém a peleja vamos terminar
aquilo que eu penso você também pensa

nesta sua escola não há quem lhe vença
nos dez de galope da beira do mar

Zé Limeira
Gosto de zuada gosto de fuxico
calado não fico não guardo silenço
amarro dinhêro na ponta do lenço
e arrocho o barbante na ponta do bico,
eu não cantei nada só fiz o prefico
mas já tá na hora de me retirá
mas porém eu vorto para te lascá
te dá outro arrocho, te dá outro grito
fazer Patativa virá um musquito
nos dez de galope da bera do má

Patativa
Voltou Zé Limeira da longa viagem,
não me deu bagagem, são elas por elas,
as nossas bitolas e as nossas tabelas
ambas merecem a mesma mensagem,
já estou bem velho mas tenho coragem,
no lugar que eu chego valentão arriba,
a minha façanha não há quem proíba,
aumentei as cores da minha bandeira
cantei com a alma de José Limeira
Poeta lendário lá da Paraíba

Este poema é um desafio fictício. A modalidade de estrofe, o *galope-à-beira-mar*, é considerada uma das mais difíceis. A métrica de onze sílabas impõe um ritmo diferente daquele a que estão mais acostumados os poetas repentistas, a métrica de sete sílabas. O esquema de rimas é o mesmo das cantorias de viola — ABBAACCDDC, e a única diferença entre este galope e o dos violeiros é que aqui não existe a "deixa", entre o 9º verso de um cantador e o 1º do outro.

Abre o poema uma estrofe introdutória em que Patativa descreve as circunstâncias em que se deu o encontro. Zé Limeira não se deixa ver, apresentando-se unicamente através da voz que chega até Patativa enquanto ele caminha pelas veredas do sertão. Misturam-se aí as falas do narrador e do visitante, pois o poeta para anunciar o "aparecimento" do cantador paraibano reproduz a fala dele em versos. Estas primeiras palavras atribuídas a Limeira já trazem aquela que é uma das características mais marcantes do seu estilo: o recurso ao princípio da contradição. Do quarto ao décimo verso da primeira estrofe, Patativa reproduz o que falou Zé Limeira, mas ainda sem saber quem era o dono daquela voz. A marca característica da poética limeiriana aparece-nos sob a forma de uma seqüência de frases em que os mesmos vocábulos se revezam sucessivamente ora na função de sujeito, ora na de predicado. A frase seguinte parece anular a anterior, pois consiste exatamente na afirmação do seu inverso, fazendo a enunciação revestir-se de um caráter lúdico e ilógico. Cada um destes versos é composto por duas frases simetricamente opostas onde se invertem os vocábulos que desempenham as funções de sujeito e predicado, como numa imagem especular. As duas orações que compõem cada verso, colocadas lado a lado, ferem o princípio da identidade e da não-contradição. Nestes versos, Zé Limeira, recriado por Patativa, enuncia uma seqüência de orações onde a identidade de um determinado ser, definida por meio de um atributo, é imediatamente invalidada, ou porque o atributo assume logo em seguida a condição de sujeito daquele termo que fora seu próprio sujeito, ou ainda porque o atributo de determinado ser constitui uma negação lógica da identidade pretensamente apontada: *o dente é a língua e a língua é o dente/ Raimundo é Francisco e Francisco é Raimundo/ o mundo é o céu e o céu é o mundo*. Este tipo de estrutura verbal faz ruírem os dois princípios basilares que fundamentam uma certa racionalidade, a saber, o princípio da identidade (A = A) e o da não-contradição (é impossível algo ser A e não ser A ao mesmo tempo).

O quarto verso não tem essa mesma estrutura a que acabamos de nos referir, mas também, já traz em si uma contradição *"dizendo: demora que eu já vou na frente"*. Trata-se de um primeiro gracejo de Zé Limeira, um primeiro absurdo. "Demora" é expressão que no caso significa um apelo equivalente a "espere-me". Não haveria razão para alguém mandar outro esperá-lo se quem pede isso se encontra à frente e não atrás daquele a quem dirige tal apelo. O que faz Limeira é ironicamente pedir ao interlocutor que caminha atrás dele que o espere, apesar de estar à sua frente.

Este tipo de formulação, esta forma particular de versejar, numa estrutura contraditória em que as duas orações de cada verso parecem anular-se ou fazer uma trajetória de retorno ao ponto de partida, ao ponto zero, como se nunca o discurso saísse do lugar, tem um caráter a um tempo lúdico e de *nonsense*, e inegavelmente crítico, conforme veremos.

Patativa do Assaré neste caso mimetiza um tipo de construção verbal emblemática do estilo de Zé Limeira. Esta mesma fórmula reaparece na estrofe de número 17 e por fim na de número 22. Nas três passagens em que aparecem versos como esses, o poema está a referir-se à fala de Zé Limeira, ainda que este só seja o sujeito da enunciação no caso da estrofe dezessete. Nas outras duas quem enuncia os versos é Patativa, mas o faz citando o seu parceiro de desafio.

O que chama a atenção neste tipo de enunciado é que ele consiste na afirmação de um absurdo, nascido da ruptura com os princípios da identidade e da não-contradição — princípios estes que fundamentam a racionalidade como regra ou método de pensamento. Trata-se aqui, conforme já afirmamos, de uma mimese e homenagem de Patativa ao cantador paraibano que fez da exploração destes e outros absurdos uma característica de sua poética. Com versos deste tipo o repentista celebrizou-se divertindo e encantando o público que o escutava.

Devemos partir para a investigação sobre o caráter e a natureza deste tipo de enunciado, examinando os seus pressupostos e as suas conseqüências para bem apreender tudo o que está envolvido e implicado neste desafio imaginário criado por Patativa do Assaré.

O poema consiste simultaneamente numa homenagem a Zé Limeira e num marco de glória para Patativa, na medida em que com esta invenção o poeta marca um tento de originalidade na história dos desafios de que participou. Duplo feito, portanto: a homenagem ao repentista paraibano, com a primorosa recriação do espírito jocoso, divertido e instigante de sua poesia, numa demonstração da verve do autor; e o feito de idealizar uma peleja poética com o famoso cantador já falecido com o qual Patativa jamais se encontrou pessoalmente. Na última estrofe o poeta assim resume a glória por este feito:

> a minha façanha não há quem proíba,
> aumentei as cores da minha bandeira

cantei com a alma de José Limeira
Poeta lendário lá da Paraíba.

No seu desenvolvimento o desafio apresenta determinadas mudanças de assunto que nos permitem identificar nele diferentes partes. Desde a aparição da voz de Zé Limeira até a penúltima estrofe, quando o repentista visitante vai embora, são muitos os assuntos tratados. Procuremos seguir-lhes a seqüência e descobrir o que garante a unidade acima destas rupturas.

Um dos elementos que conferem unidade ao poema é o seu ritmo, mas um ritmo que é imposto, segundo nos parece, pela sonoridade daqueles versos que indicamos. A circularidade construída a partir da inversão na posição dos vocábulos na função do sujeito e do seu atributo faz com que aqueles versos iniciem e terminem pela mesma palavra, e em seu centro apresentem também duas vezes a mesma palavra, criando-se assim uma espécie de simetria especular que se realiza tanto no aspecto gráfico quanto no plano sonoro. Esta forma traduz uma circularidade (eterno retorno ao princípio, mimese de um movimento que não sai do lugar), onde início e fim são iguais, o segundo hemistíquio de cada verso é o inverso do primeiro. O efeito é lúdico e encantatório. Embora estes versos apareçam, sobretudo, naquelas três estrofes que indicamos, o sentimento que fica é o de que eles impõem o ritmo a todo o poema, fazendo com que passemos a ler o restante no mesmo impulso acentual e rítmico que nos é sugerido e inaugurado por aqueles versos logo na primeira estrofe.

Esta unidade obtida no plano sonoro e rítmico tem uma correspondência no plano semântico, pois precisamente estes versos, que impuseram seu ritmo a todo o poema, darão a chave interpretativa deste desafio; neles encontramos os elementos que nos permitem interpretar a verdadeira natureza desta peleja poética; são eles que fazem a amarração do todo; por meio deles podemos costurar a unidade sobre a diversidade de temas que aparecem no desenvolvimento do poema. Vejamos agora como se dão as mudanças de assunto.

Após o encontro de Patativa com a voz de Zé Limeira, os dois poetas põem-se a trocar insultos: na melhor tradição do desafio, cada qual declara os seus dons, as suas qualidades, ao mesmo tempo em que lançam provocações ao outro. Este é o esquema que prevalece por cinco estrofes, da 3ª à 8ª. Nesta acontece uma mudança com o pedido de Patativa para que Zé Limeira se apresente, se deixe ver. A resposta de Li-

meira tem um componente metafórico. Ele decide manter-se invisível com a justificativa de que a sua forma atual, o seu vulto saído do mundo dos mortos, seria uma visão por demais forte e assim insuportável para Patativa. Por trás desta alegação insinua-se na verdade uma sutil afirmação de superioridade. Existe aí a insinuação de que nele há algo tão grandioso (ou terrível) que deve permanecer oculto aos olhos do colega vivo. Passa por aí uma espécie de glória que, paradoxalmente, a condição de defunto (vista como a iniciação em outra vida) parece transferir para a condição de poeta. Ou seja, o fato de sua aparição poder vir a assustar seu adversário se converte numa espécie de demonstração de superioridade. Com a recusa de Limeira, Patativa pede-lhe então explicações sobre o motivo de sua visita, este lhe responde que o que o traz ao mundo dos vivos é o zelo com o seu renome, sua preocupação com o que andam fazendo aqueles que se declaram seguidores da escola limeiriana. O mestre anda descontente com o fato de seus seguidores não primarem pelo mesmo rigor e qualidade que ele imprimia na criação dos versos. Este é o primeiro assunto explicitamente declarado do desafio, e permanecerá à tona por cinco estrofes.

Outra fase começa com a provocação de Patativa para que o colega decline o nome das aves, ao que o outro responde com uma enumeração de muitos animais, mas sem que nenhum deles seja ave. Outra vez a presença do absurdo.

O próximo momento se caracterizará pela referência a aspectos da situação política vivida então no país. O quadro referido pelos "repentistas" é o do *impeachment* presidencial ocorrido em 1992. O episódio e todas as circunstâncias de desmandos e corrupção nele implicados são para os dois contendores demonstração exemplar de um mundo posto de ponta-cabeça. Nesta passagem o poema parece chegar ao seu miolo, ou ao seu núcleo semântico mais poderoso, que, associado ao princípio da contradição já referido e que pode ser interpretado como uma variante da tópica do *mundo às avessas*, constituem dois aspectos do mesmo princípio estruturador que rege a composição do poema e que afinal lhe confere a unidade. Começa aí a se delinear uma relação entre a enunciação de sentenças absurdas com que o poeta recheou o desafio e o momento histórico que se vivia então, com todas as suas determinantes sócio-políticas e existenciais que circunscreviam os horizontes da vida presente. O que se vai evidenciando é que o absurdo do momento histórico é espelhado no espírito daqueles enunciados absurdos e paradoxais. Ambas as estruturas verbais se remetem e se reafirmam

mutuamente, apresentando uma certa relação de parentesco. A menção àqueles episódios que levaram ao afastamento de um Presidente da República e a toda a conjuntura que cercou o fato, é precedida e sucedida por estrofes em que se apresentam fórmulas similares àquelas consagradas pela tópica do *mundo às avessas*. A estrofe precedente, a décima quinta, é aquela onde Limeira declina como se fossem de aves nomes de outros animais. A desfaçatez com que sustenta a veracidade de uma noção falsa, de uma mentira, a de que são aves animais que não o são, tem no terreno da poesia o encanto e a veracidade da fantasia, mas a atitude ali representada pode sugerir ao leitor a lembrança do engodo da cultura bacharelesca com que no sertão doutores, políticos e elementos da classe dominante logram por meio do uso da palavra as vítimas crédulas e ignaras de sua dominação. Esta leitura é referendada pela contigüidade entre esta estrofe e a seguinte, onde cabe a Patativa insinuar o sutil elo entre o que acabou de falar Zé Limeira e o novo assunto, a situação política do país, que o autor do desafio acaba de introduzir. A aproximação entre as duas falas sugere uma ligação entre o absurdo das fórmulas lingüísticas do *mundo às avessas* e o *mundo às avessas* dos conchavos e maracutaias das elites e das mudanças apenas de fachada no cenário político nacional.

Estou curioso para te escutar
com teus belos versos e as rimas suaves
me dizendo alguns dos nomes das aves
nos dez de galope da beira do mar

Zé Limeira
Patativa é besta que até causa dó
o gato, mocó, raposa e macaco
punaré, catito, cutia e caçaco
[...]

Patativa
A tua resposta eu achei ecelente
sucessivamente *tudo está mudado*

o chefe dos chefes já foi afastado
o Brasil agora está bem diferente
nós temos agora novo presidente
saiu o Fernando entrou Itamar
porém continua sem nada mudar
campeia a miséria que tudo consome
o rico roubando e o pobre com fome
nos dez de galope da beira do mar

Logo após a menção a estes fatos Limeira rebate com outra estrofe cheia de contradições. Com isso o tema da política fica cercado, conforme já assinalamos, por estas duas mostras da lira fecunda em absurdos de Limeira:

Zé Limeira — Eu também cunheço que o mundo é mudado
redondo é quadrado e saúde é doença
a prensa é da massa e a massa é da prensa
pecado é virtude e virtude é pecado
o colado é colo e o colo é colado
a Dimdá é Dimda e a Dimda é Dimdá,
Faz trinta semana que eu passei por lá
cavei no lageiro e arranquei batata
com lôra, morena, criôla e mulata
nos dez de galope da bera do má

A resposta de Patativa traz de volta o tema da crise moral e política que abala o país.

Patativa — Nós estamos dentro de um caus de miséria
é tudo piléria e semente do mal
cresceu a malícia e morreu a moral
se envolveram todos na baixa matéria,
a crise presente é séria bem séria
vem plano e mais plano e sem plano acertar,

é que a maioria não quer trabalhar
do Campo à Cidade da pista ao asfalto
reina a violência o roubo e o assalto
nos dez de galope da beira do mar

A seqüência destas quatro estrofes apresenta uma formação semelhante à de casas alternadas em um tabuleiro de xadrez, onde as posições vizinhas são de cores diferentes. As estrofes de Limeira nos trazem versos forjados na tradição das fórmulas lingüísticas do *mundo às avessas*, enquanto as estrofes de Patativa mostram absurdos não enquanto fórmulas verbais, mas enquanto expressão de um mundo real posto de ponta-cabeça.

O poema termina com comentários dos dois poetas sobre o outro mundo, onde já se encontra Zé Limeira e para onde Patativa afirma já estar de malas prontas para viajar. Cabe a Limeira contar ao colega como são as coisas na segunda vida e a este propósito afirma ele que as mudanças são apenas relativas pois *ninguém muda o nome só muda de emprego*. Essa afirmação contrasta curiosa e ironicamente com o espírito daquele *refrão* já visto: *Raimundo é Francisco e Francisco é Raimundo*. Enquanto nas estrofes de Limeira um nome vale pelo outro, são intercambiáveis, no outro mundo ninguém muda de nome. São duas maneiras, "coerentemente contraditórias" entre si de afirmar uma mesma verdade. Ambas representam manifestações de mudanças que nada mudam. É a mudança como estratégia para que tudo permaneça como está, tudo pode mudar, até *Francisco* virar *Raimundo*, desde que isso não altere o *status quo* e *Raimundo* permaneça *Francisco*, o que é o mesmo que afirmar que no fundo *Francisco* permanece *Francisco* da mesma forma que "*saiu o Fernando entrou Itamar/ porém continua sem nada mudar*". A chave do enigma está no fato de que a mudança é apenas uma forma de garantir a permanência do mesmo estado de coisas, é a célebre estratégia das classes dominantes, tão freqüente em nossa história, de fazer mudanças de fachada para encobrir a permanência do mesmo e assim perpetuar as estruturas que garantem seus privilégios. Numa situação em que algo está "diferente sem nada mudar", "redondo é quadrado e saúde é doença". Nossa história nos faz conhecedores desta experiência, a contradição não-dialética, pois não remete à síntese, mas ao eterno retorno, à retomada incessante do processo no seu

ponto de partida com o seu caráter de estagnação. As coisas mudam para permanecerem como estão.

É o sentimento, a percepção desta má formação nacional, que transparece nestes versos por meio da combinatória de fórmulas inspiradas na tópica do mundo às avessas com a temática da situação social e política do país. A combinação destes dois elementos constitui o *ethos* do poema. As referências à política nacional ocupam pequena parte do texto, mas é o que lhe dá substância. É aí que mora o seu segredo. Somente este elemento nos orienta no sentido de desvelar a filiação do poema a uma tradição em que se desenvolveu uma forma muito especial de manifestar o descontentamento e a recusa para com as circunstâncias da vida presente. Estamos frente a um poema composto segundo fórmulas que tiram seu fundamento da tradição da tópica do *mundo às avessas*, ainda que recriada por nossos vates sertanejos.

No seu estudo sobre a tópica, R. Curtius[5], no mesmo capítulo em que examina "o mundo às avessas", trata também de duas outras fórmulas que para ele seriam desdobramentos desta. São elas as "seriações de coisas impossíveis" (*as adynatas*) e a "queixa contra o tempo" (*Florebati olim*). No estudo de Curtius, o seu método de exposição, arrolando exemplos em que as três fórmulas se alternam e se combinam, ora duas a duas, ora as três, parece sugerir que cada uma se transmuta na outra. Um trecho de *Carmina Burana*, citado pelo autor, por exemplo, principia com uma "queixa contra o tempo" que é logo seguida por uma enumeração típica do mundo às avessas. O poeta principia opondo a mentalidade atual, em que prevalecem a leviandade e o desleixo dos jovens para com os estudos, à mentalidade de tempos antigos, em que se cultivavam atitudes completamente diferentes, como o rigor, o esforço, a disciplina e a seriedade com relação à procura do conhecimento.

Após a exposição dos contrastes "outrora o estudo florescia, agora transforma-se em tédio; durante muito tempo valeu o saber, agora vale o brincar" etc, o poeta acaba chegando à enunciação dos absurdos do mundo às avessas, de tal maneira que esta enumeração parece decorrência, conseqüência lógica da constatação que

5 CURTIUS, Ernest Robert. "O mundo às avessas". In: *Literatura européia e Idade Média latina*. São Paulo: Edusp, 1996, p. 139-44.

a antecedeu e preparou, pois num tempo em que "a juventude não quer mais estudar e a ciência decaí" tudo parece estar às avessas. Uma observação minuciosa servirá para nos mostrar que o último verso que expressa esta queixa já é curiosa e simultaneamente o primeiro verso da enumeração do mundo às avessas. É um verso que partilha dos atributos das duas *fórmulas* "mas agora, aos dez de idade, jovens passam por abade". "Jovens passam por abade" tanto reafirma a leviandade dos costumes atuais (queixa contra o tempo) quanto parece-se muito, em sua estrutura, com versos como "pássaros sem asas volitam" (seriação de coisas impossíveis) ou outros similares com que o poeta prossegue a enumeração "*cegos guiando cegos, o burro tocando alaúde, os bois dançando*" etc.

Por esta linha de raciocínio podemos concluir que o "mundo às avessas" é a expressão acabada, ou a culminação, de uma "queixa contra o tempo", e a "seriação das coisas impossíveis" apenas um tipo de variação da fórmula mais abrangente do *mundo às avessas*.

Os exemplos de seriação das coisas impossíveis apresentados no estudo de Curtius remontam à Antiguidade Clássica, passando pela Idade Média e Renascença. O que parece haver de comum por trás da diversidade das situações que, segundo o autor, motivaram em cada caso o aparecimento destas seriações de impossíveis é o desconforto e o estranhamento dos poetas para com as condições de vida no tempo presente. Estas fórmulas todas seriam afinal expressões de uma mesma atitude de recusa, carregada de indignação e sentido de protesto contra as circunstâncias em que transcorre a vida atual, enfim contra os fatores condicionantes do *status quo*.

Mas o que se constata é que estas fórmulas também se transformam em motivos mais ou menos autônomos que podem aparecer independentes de uma circunstância mais complexa da qual se tornem uma expressão simbólica. Tais fórmulas viram "motivos" que inspiram cantadores e poetas sertanejos, freqüentemente desafiados a criar dentro destes modelos. Leonardo Mota registra, em seu livro *Cantadores*[6], versos do gênero improvisados por Cego Aderaldo a pedido seu:

> Só nos falta vê agora
> Dá carrapato em farinha,

6 MOTA, Leonardo. *Contadores*: poesia e linguagem do sertão clarense. 6ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

Cobra, com bicho de pé,
Foice metida em bainha,
Caçote criá bigode,
Tarrafa feita sem linha

como estes de Luís Dantas:

Não sei se já terão visto
Gato comendo pimenta,
Ou roupa branca alvejar
Lavada em água barrenta,
Ou mulher seca e cumprida
Que não seja ciumenta

Nunca vi homem sem falta,
Doutor não querer dinheiro,
Assar manteiga em espeto.
Milagre de feiticeiro,
Venda de gado fiado,
Que não quebre o boiadeiro.

Vemos, assim, que, atravessando uma longa tradição da cultura literária do Ocidente, estas fórmulas de versejar fazem parte do repertório de formas a que recorrem os cantadores. Patativa do Assaré valeu-se do recurso com parcimônia, mas sempre contextualizando as fórmulas em situações de crítica social e política ou de denúncia de injustiças.

Tudo se passa como se a circunstância "anômula" descrita pelo poeta produzisse a seriação de impossíveis, do mesmo modo que um desconforto físico enquanto dormimos engendra o aparecimento de monstros em nossos sonhos. O absurdo de raiz é a matriz do "absurdo que se diz".

Será noutro contexto, de enérgica crítica das iniqüidades sociais, que a lira de Patativa produzirá outra irônica e sutil seqüência de impossíveis. Em "Meu avô tinha razão e a justiça tá errada", um matuto passa por maus bocados por querer

na vida praticar os ensinamentos do seu avô que o aconselhara a sempre, em qualquer situação, falar a verdade. No mundo real o ensinamento do avô se mostra um anacronismo. O matuto, depois de muito apanhar, literalmente, por ser fiel àqueles ensinamentos recebidos, assim reflete:

Divido tanto castigo,
Um dia eu disse comigo:
Eu já apanhei com sobra,
Não vou mais dizê verdade
neste mundo de mardade
A mentira é quem manobra

Se a verdade é desprezada
E a mentira é apoiada
Mudei o meu pensamento
Tudo meu é sem assunto
Vejo um cavalo e pergunto:
De quem é este jumento?

Dos peixe que anda no mato,
Os mió é peba e gato,
As lição do meu avô
Não tô mais obedecendo,
Por onde eu ando é dizendo
Que a inflação se acabou

Nunca houve um arsatante
nas terra dos banderante
Nem no Rio de Janero,
E também já discubri
Que o nosso grande Brasí
Nada deve ao istrangero

No "Encontro... com a alma de Zé Limeira", Patativa do Assaré resgata a memória do cantador paraibano, sem dúvida o parceiro mais apropriado, dentre quantos se notabilizaram pela prática do repente, para juntos glosarem os desacertos e desencantos da vida política nacional. A evocação do colega repentista já falecido não poderia ser mais adequada e oportuna, pois, ao recorrer a um interlocutor que não está mais entre os vivos, Patativa empresta à fatura de seu poema um caráter de "queixa contra o tempo", reafirmado pela simples circunstância de ser o seu parceiro na peleja um homem de um outro tempo, fato eloqüentemente assinalado pela sua condição de defunto. Além deste elemento implícito na escolha do parceiro/adversário há ainda a sua qualificação de mestre na reinvenção da linguagem, analfabeto, que soube como poucos escarnecer, não importa o quanto inconscientemente, o discurso bacharelesco da classe dominante. A esse respeito valerá aqui transcrevermos um trecho de estudo de Moniz Sodré sobre Limeira no livro já citado de Orlando Tejo.

> O sentido que percorre toda a poesia de Limeira é, antes de tudo, o do encantamento da linguagem. O poeta faz ver o imenso fascínio da palavra — ele a ama por si mesma, desprezando qualquer pretensão lógico-discursiva. Ao mesmo tempo, entretanto, fala do poder de classe da palavra, da força de dominação que ela pode exercer. No interior nordestino [...] o verbo tem o seu mandarinato, a palavra é também uma arma, assestada o tempo todo contra o analfabeto. É o caso do discurso bacharelesco, beletrista, doutoral, tão próprio das elites de nossa velha realidade semicolonial. As banalidades greco-latinas, anglo-germânicas ou clássicas a varejo convertem-se num dialeto empolado e fantasista, mas em geral eficiente como instrumento de poder.
>
> A poesia de Limeira produz uma espécie de contra-sentido da erudição beletrista.

Evocando a poética singular de Limeira, explorando uma de suas características mais salientes, a recorrência ao princípio da contradição, Patativa lança, em dueto com o mestre do absurdo, um brado de protesto contra o país dos absurdos. A fórmula concisa da enunciação do absurdo assume uma feição singular que a diferencia do modelo tradicional da tópica do *mundo às avessas*. A fórmula lingüística no desafio de Patativa parece apontar para um adensamento, uma condensa-

ção do absurdo. Neste poema estamos frente a um grau extremado e sintético daquela fórmula do mundo às avessas; aqui, presenciamos a redução de uma coisa a outra de forma direta, sem qualquer intermediação, o "um" transforma-se no "outro" sem passagem por qualquer termo médio: *saúde é doença, redondo é quadrado, Francisco é Raimundo* e tudo isso vice-versa. Foi preciso romper a barreira da morte e resgatar, junto com a fórmula mais concisa de absurdo, aquele que seria o único interlocutor à altura das circunstâncias da vida presente para juntos fazerem a crítica de um mundo completamente de ponta-cabeça, inteiramente subvertido.

Considerações finais Estes são alguns momentos da obra de Patativa do Assaré em que podemos identificar a atuação de um princípio estruturador, extraído de tensões dualísticas vivenciadas pelo poeta e trabalhadas em maior ou menor grau na linha de desdobramentos e variações em torno do figurino do desafio de cantadores.

À medida que avançamos do tipo 1 para o tipo 6, as relações com o modelo vão se tornando menos evidentes e mais complexas. A configuração antes nítida daquela forma de peleja poética vai-se transfigurando para que a alternância de falas típica do desafio possa dar conta da representação de embates e conflitos de natureza mais complexa, onde os atores que encenam o drama armado se opõem, agora, não mais dentro de uma forma de luta amistosa, que nos remete ao referencial de um universo comunitário, mas de uma maneira radicalmente negadora e contraditória que, ao contrário, nos remete à fragmentação deste universo.

O desafio de cantadores conhece um desenvolvimento e uma popularidade particularmente intensos no Nordeste brasileiro. A leitura proposta por Roger Bastide, que identifica na organização dualística das sociedades primitivas o fundamento sociológico deste tipo de disputa poética, forneceu-nos o ponto de partida para uma investigação dos motivos de permanência, transformação e ressignificação do espírito do *desafio* no âmbito de certas manifestações culturais da vida brasileira.

Existe permanência do fenômeno na medida em que a prática do desafio ainda está viva, mesmo nos moldes tradicionais, embora se possa talvez dizer que seu momento áureo já passou e que as formas mais mercantilizadas da cultura de massas varrerão do horizonte, dentro de algum tempo, este tipo de manifestação ar-

tística. É possível que este prognóstico "modernizador" revele-se equivocado, pois o público para o desafio continua justificando a realização de festivais de violeiros e gravações de CDs de músicas do gênero numa mostra de que parecemos estar antes no limiar de uma mudança no modo de circulação desta forma de produção cultural do que propriamente presenciando o seu fim.

A identificação do dualismo como princípio de base e fonte geradora do desafio permite-nos expandir as fronteiras do nosso estudo procurando identificar e descrever as inúmeras variantes formais que possam derivar da matriz primitiva desta luta poética.

O rastreamento das influências e das variações do desafio aponta-nos na direção de duas trilhas. Uma leva-nos a percorrer todo um sistema de referências a esta disputa poética agenciadas por certos segmentos da cultura letrada e urbana do país. Nos dois exemplos citados neste trabalho encontramos ou a transplantação e adaptação desta disputa poética para a realidade urbana do país ou a incorporação da linguagem dos cantadores a um projeto de criação de uma nova linguagem poético-musical, em que o grau de transfiguração e sublimação dos modelos originais é bem maior que no primeiro caso.

Ainda dentro do universo urbano e letrado poderíamos mencionar o hábito, já referido por um crítico de nossa música popular, que têm os nossos compositores de criar músicas que fazem eco a criações de seus colegas. Tais músicas podem ou não ter o caráter de resposta, podem polemizar, mas podem também simplesmente dialogar ou variar o tema. Lembremos a propósito a fecunda polêmica musical entre Noel Rosa e Wilson Batista, ou a "Janelas abertas n.2", de Caetano Veloso, que faz contraponto com música de mesmo nome de Vinicius de Moraes, ou ainda a canção de Gilberto Gil "Eu preciso aprender a só ser", que se faz variante da quase homônima "Eu preciso aprender a ser só", de Paulo Sérgio e Marcos Vale, e teremos aí alguns exemplos do hábito dialogal que guarda, sem dúvida, afinidades com o espírito do desafio de cantadores.

A outra trilha leva-nos a atravessar por dentro o território da própria cultura popular rústica onde deparamos com um sem-número de recriações do desafio que estão a indicar como este tipo de disputa poética traz em si sementes de soluções lingüísticas muito afinadas com as necessidades de expressão dos impasses e dilemas sócio-culturais vividos por segmentos da sociedade nacional excluídos dos

benefícios, mas, sobretudo, vítimas do desenvolvimento capitalista desigual e combinado que o país experimenta.

A permanência e ressignificação dos princípios de base do desafio de cantadores tanto na cultura popular urbana quanto na cultura popular sertaneja talvez sejam indicativos de como este jogo poético, com seu esquema de alternância de opostos, enseja uma espécie de dramatização dos conflitos mais fundos da vida brasileira. O desafio enquanto molde dualista que se abre para a expressão do diálogo entre alteridades encena o impasse da vida nacional e acena com a utopia de sua superação. Recorrer à matriz dualista do desafio talvez seja atualizar e reafirmar um anseio de comunhão na comunicação, um desejo profundo de reunificação de parcialidades que não acham mais o mapa perdido que leva ao caminho da totalidade.

Cláudio Henrique Sales Andrade é licenciado em Ciências Sociais pela UFC, Bacharel em Letras pela USP, Mestre e Doutorando em Literatura Brasileira pela USP. Autor de *Patativa do Assaré*: as razões da emoção. Capítulos de uma poética sertaneja. [Editora UFC: Nankin Editorial, 2004]

A VOZ: ENTRE A PALAVRA E A MELODIA

JOSÉ ROBERTO DO CARMO JR.

Resumo O delicado equilíbrio entre verbo e música que se manifesta na canção popular está intimamente ligado à dupla natureza da voz humana, instrumento de fala e instrumento de música a um tempo. O autor propõe que uma revisitação às teorias formalistas da linguagem, sobretudo à glossemática de Hjelmslev, poderia iluminar esse jogo de parentescos, afinidades e encontros entre a música e o verbo. Disso se valeria uma teoria crítica da canção, especialmente da canção popular, certamente uma das mais ricas e instigantes realizações desse encontro. **Palavras-chave** Hjelmslev; música vocal; música instrumental; semiótica; glossemática.

Abstract *The delicate balance between words and music displayed in popular songs is closely linked to the double nature of the human voice, an instrument of speech and of music at once. In this work the author argues that a revival of the formalist theories of language, in particular the glossematics of Hjelmslev, could lighten the array of relationships, affinities, and encounters between music and words. Undoubtedly, a song theory would profit from this approach specially when it comes to the popular song genre, one of the richest and most compelling results from this meeting.* ***Keywords*** Hjelmslev; *vocal music; instrumental music; semiotics; glossematics.*

O problema da melodia Num ensaio hoje clássico[1], Walter Benjamin descrevia, já em 1936, as transformações sofridas na produção artística com o advento das técnicas de reprodução, que, não apenas alteraram a percepção das obras de arte tradicionais, mas também fizeram nascer uma nova poética, como foi o caso da fotografia e do cinema. Inspirando-nos neste texto modelar do ensaísta alemão, faremos algumas reflexões, não sobre as *técnicas de reprodução*, mas sobre as *técnicas de produção* da linguagem oral, o que quer dizer, sobre a materialidade envolvida no ato de falar e no ato de cantar. Os aspectos técnicos da oralidade nos informam como operam e quais são os limites e as possibilidades do aparelho fonador e dos instrumentos musicais na criação de efeitos de *significação*. Tal questão não se ajus-

1 BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução". In: *Textos escolhidos de Walter Benjamin, Marx Horkheimer, Theodor W. Adorno e Jurgen Habermas*. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p.3-28. (Os Pensadores)

ta muito confortavelmente a nenhum domínio claramente delineado. Não é teoria do texto porque discute, ainda que tangencialmente, aspectos da fisiologia da voz e da organologia, o ramo da musicologia que tem por objeto a história e a evolução técnica dos instrumentos de música — e a voz é decididamente um instrumento musical. Porém, também não é lingüística articulatória, porque estamos preocupados, antes de mais nada, com a produção de *significação*, no texto da melodia e no texto da canção.

Apontemos desde já o que nos parece ser o ponto nevrálgico do problema. Segundo nossa perspectiva, a questão central da melodia, independentemente de ser ela cantada ou executada por um instrumento, é a *identificação*. Uma teoria crítica da música e da canção teria que tentar dar conta do fato de que identificamos milhares de melodias diferentes, não obstante a melodia não ter nenhuma referência, nem nos remeter a algum conceito claramente delimitável. A expressão de qualquer palavra tem como contraparte um conceito, por mais abstrato que seja. A palavra sempre remete para algo fora dela própria. Mas uma melodia carece desse "apontar". A melodia é um signo vazio, uma forma significante "grávida" de conteúdo. Mário de Andrade chamará esse caráter pregnante, de valor *dinamogênico* da música.

A gente registra os sentimentos por meio de palavras. As artes da palavra são pois as psicológicas por excelência. E como os sentimentos se refletem no gesto ou determinam os atos, as artes do espaço pelo desenho e pela mimesis coreográfica podem também expressar a psicologia com certa verdade. Tomo expressar no sentido de contar qual é a psicologia sem que ela seja sabida de antemão.

Pois a música não pode fazer isso. Não possui nem o valor intelectual direto da palavra nem o valor objetivo direto do gesto. Os valores dela são diretamente dinamogênicos e só... E como as dinamogenias dela (música) não têm significado intelectual, são misteriosas, o poder sugestivo da música é formidável.[2]

A despeito disso — e talvez por isso mesmo —, nossa memória é prodigiosa quando se trata de melodias. Cada um de nós tem um tesouro de centenas, talvez milhares de melodias que guardamos intactas, que sabemos "de cor". Memorizamos

2 ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1972, p. 40-1.

melodias assim como memorizamos palavras e isso não deixa de ser surpreendente. A lingüística do século XX prestou um serviço inestimável à compreensão dos mecanismos básicos da fala. O estruturalismo e o gerativismo deitaram por terra as concepções da velha gramática, de modo que hoje temos um quadro relativamente bem organizado de como funciona a linguagem verbal. Esta, no entanto, é uma lingüística da *palavra falada*. Não é muito o que se sabe, do ponto de vista lingüístico, sobre a *palavra cantada*[3], e menos ainda sobre o *cantar* que, não custa lembrar, não está necessariamente vinculado à palavra.

A voz e as origens da dialética entre verbo e música A voz é um instrumento a serviço de dois distintos *fazeres*. Em primeiro lugar, a voz é um *dizer*; diz fonemas, palavras, frases, discursos, numa palavra, a voz é *lógos*. Mas a voz também é um *cantar*; canta notas, motivos melódicos, frases musicais, melodias. A voz agora é *mélos*. São duas diferentes manifestações da oralidade que podemos analiticamente distinguir mas que, concretamente, são indissociáveis, porque complementares. Como aponta ainda Mário de Andrade,

> A voz cantada quer a pureza e a imediata intensidade fisiológica do som musical. A voz falada quer a inteligibilidade e a imediata intensidade psicológica da palavra oral. Não haverá talvez conflito mais insolúvel.[4]

Segundo a fonética articulatória, haveria um correlato fisiológico para estas duas manifestações orais. Não será necessário discorrer aqui sobre todas as minúcias que envolvem o funcionamento do aparelho fonador. Basta-nos apontar, aqui e ali, alguns fatos a respeito desse mecanismo que parece gerir em segredo esta combinatória de verbo e música que chamamos *canção*.

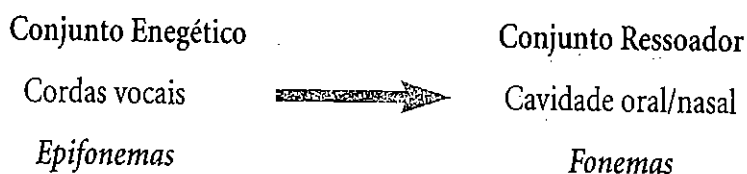
De maneira bastante simplificada pode-se dizer que da geração da fala participam dois processos. Em primeiro lugar, a produção da sonoridade propriamente dita, cu-

3 Devemos ao pesquisador Luiz Tatit quase tudo o que se sabe sobre o encontro entre letra e música de um ponto de vista semiótico. Os textos fundamentais são: TATIT, Luiz. *Semiótica da canção*: melodia e letra. São Paulo: Escuta, 1994, e TATIT, Luiz. *O cancionista*. São Paulo: Edusp, 2002.

4 ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins, 1965, p. 43-4.

jo órgão responsável são as cordas vocais; em segundo lugar, um processo de modulação desse som glótico, do qual participam a laringe e a cavidade oral/nasal. Nas cordas vocais são geradas apenas as vibrações, ou seja, os sons com intensidade, altura e duração determinada. São os sons musicais ou, na terminologia da fonologia, os *epifonemas*. O restante do aparelho fonador modifica esse som básico através de oclusões, constrições, nasalisações etc. São os sons articulados ou *fonemas*.

Na glote não há diferença que não seja de altura, intensidade ou duração. As cordas vocais não produzem fonemas, mas apenas epifonemas, ou seja, um *sincretismo* de todos os fonemas sonoros, incluídas aí as vogais. É a conformação especial dos órgãos bucais que introduzirá, posteriormente, e graças à mobilidade do conjunto ressoador, os traços distintivos dos fonemas. Antes de receber os traços de um /a/ ou de um /u/ — *central vs. posterior, baixo vs. alto* — o som glótico já tem os traços altura, duração e intensidade. Aliás, uma das técnicas do canto lírico, a *bocca chiusa* (ou seja, boca fechada), consiste na emissão do som sem nenhuma articulação, sem que nenhum fonema acompanhe as variações prosódicas.

Conjunto Enegético		Conjunto Ressoador
Cordas vocais	→	Cavidade oral/nasal
Epifonemas		*Fonemas*

Um instrumento musical melódico tem muitas semelhanças com este aparelho fonador que esquematicamente acabamos de descrever. É também dotado de um corpo vibrante, onde são produzidos sons com altura, duração e intensidade; e de um conjunto ressoador que amplifica e modifica os sons provenientes do corpo vibrante. Aquilo que no aparelho fonador são as pregas vocais, nos instrumentos musicais são cordas esticadas, placas de madeira, palhetas de cana, metal etc. Já a cavidade oral-nasal do aparelho fonador é, nos instrumentos melódicos, câmaras, caixas e tubos nas mais diversas dimensões e formatos, construídas com os mais diversos materiais.

Mas há diferenças. A mais crucial delas consiste na imobilidade do elemento ressoador dos instrumentos musicais. Enquanto o aparelho fonador possui um conjunto ressoador móvel capaz de produzir as articulações que constituirão os fo-

nemas, o conjunto ressoador dos instrumentos de música é imóvel, sendo essa imobilidade a razão pela qual este é incapaz de produzir diferentes sons articulados. Daí que, enquanto a voz humana produz fonemas e sons musicais, (*lógos* e *mélos*), um instrumento produz apenas sons musicais, (*mélos*). Este *apenas* tem que ser tomado com certa cautela, como veremos adiante.

Tudo isso é bastante claro e não apresentaria maiores dificuldades, não fossem algumas interrogações que nascem de um exame mais atento do timbre dos instrumentos musicais. De fato, é legítimo perguntar: como um instrumento musical pode substituir a voz humana numa melodia, uma vez que a cadeia mínima da voz é a sílaba? Ou melhor, como um instrumento musical pode "cantar", como dizem os músicos? Se o menor sintagma fonologicamente pertinente produzido pelo aparelho fonador é a sílaba, ou seja, se toda emissão vocal é silábica, um instrumento que pode substituir a voz tem que partilhar, de alguma maneira, dessa mesma natureza. Talvez a melhor pergunta seja: o que se transforma numa melodia quando substituímos a voz por um instrumento? Uma das respostas possíveis, aquela que nos oferece a glossemática, é a de que os instrumentos emitem, não diremos uma simples sílaba, mas uma sílaba arquetípica, uma *arqui-sílaba*. Trata-se de uma sílaba que, por conter um número de traços comuns a todas as sílabas, pode substituir qualquer uma destas, neutralizando os traços específicos que opõem as sílabas entre si.

Num instrumento musical, esta *arqui-sílaba* é um parâmetro invariável, ou seja, é algo que se mantém constante ao longo de toda a progressão melódica. Solidariamente ligada à *arqui-sílaba* há uma ampla gama de alturas, durações e intensidades, que constituem seus parâmetros variáveis. A hipótese proveniente do modelo glossemático procura explicar por que uma melodia instrumental vocalizada pode ser cantarolada como uma cadeia de uma única sílaba, como *lá-lá-lá-lá-lá*..., por exemplo. A manifestação acústica dessa *arqui-sílaba* é o que se denomina timbre.

Uma prosódia transfigurada A dupla natureza do aparelho fonador (e, em parte, também dos instrumentos musicais) apresenta duas importantes conseqüências. Em primeiro lugar, parece possível concluir pela anterioridade do *mélos* sobre o *lógos*, pois que pode haver epifonemas sem fonemas, mas não o contrário. O *mélos* parece ser uma linguagem *primeira*. Em certo sentido, o *mélos* é uma lin-

guagem mais "primitiva" porque mais visceral. É a linguagem da emoção que se imiscui na fala através da entoação.

Mas há um segundo aspecto a ressaltar. O sujeito que tem a voz pode ocultar ou revelar a música ou o verbo assim como o desejar. Falar é o mesmo que virtualizar o *mélos* e atualizar o *lógos*; cantarolar é o mesmo que virtualizar o *lógos* e atualizar o *mélos*. Assim como em algumas ilusões de ótica existe um jogo entre figura e fundo, parece que estamos diante de uma espécie de jogo auditivo, em que se contrapõem música e verbo, em que cada um destes modos de oralidade pode ocupar, alternativamente, o primeiro plano.

Para aclarar esses mecanismos de revelação e ocultação, de atrofia e hipertrofia que parecem cercar o fenômeno da oralidade, dependemos de uma teoria científica, em que pesem as imprecações exorcizantes de Drummond. Diríamos mesmo que para encontrar um dos caminhos possíveis a nos conduzir para fora dessas aparentes aporias, temos que percorrer os estreitos labirintos de uma ciência tão árida quanto a glossemática, adotando uma perspectiva formalista da linguagem. Isso tem uma série de implicações e impõe alguns limites mas, em contrapartida, abre algumas perspectivas novas. O ponto de vista glossemático nos conduz a uma investigação formalista desse domínio pouco freqüentado chamado *prosódia*, o lugar natural dos epifonemas, e que, paradoxalmente, parece estabelecer um limiar dentro da expressão oral.

Vejamos o caso através da obra de Guimarães Rosa, que faz da exploração das possibilidades sonoras da língua uma profissão de fé. Não deixa de ser intrigante constatar que uma criação verbal vertiginosa, quase que irrefreável, como a de Guimarães, nunca transponha, de fato, os limites impostos pela prosódia. Se abundam os neologismos, há princípios prosódicos que os disciplinam. *Êssezim, maravilhal, cismorro, gaviãoão* são apenas alguns exemplos desse "manancial imagético", no dizer de Rosenthal[5], aparentemente isento a quaisquer restrições de ordem lingüística.

Nós, músicos, "ouvimos" esse manancial imagético, transmutando-o num *manancial sonoro*. A criação roseana torna particularmente saliente um fato sobre a oralidade, qual seja, o de que *é possível dizer tudo, mas não de qualquer maneira. Ga-*

5 ROSENTHAL, Erwin Theodor. "Desformação lingüística como elemento da representação da 'realidade flutuante': Joyce, Walser, Rosa". In: *O universo fragmentário*. São Paulo: Editora Nacional, 1975, p. 40.

viãoão tem um único acento tônico, e a alternância acentual de suas sílabas é regida pelos princípios do acento secundário do português. Isto nos conduz a uma face interessante da fala: parece haver pouco "espaço" para se criar no campo da prosódia. A prosódia é um *dever-dizer*, uma gramática da fala ou, se se preferir, uma sintaxe da palavra falada. Quem diz gramática diz coerção. Em contrapartida, a livre combinação fonemático-silábica, completamente independente da prosódia, é um *poder-dizer*. Guimarães Rosa *pode dizer* combinando as unidades fonemáticas, mas *deve dizer* obedecendo às leis prosódicas. Como aponta Valéry,

> O escritor é... um *desvio*, um agente de desvios. Isto não quer dizer que todos os desvios lhe sejam permitidos; mas é precisamente sua tarefa, sua ambição, encontrar os desvios que enriquecem, — aqueles que criam a ilusão de potência, ou de pureza, ou de profundidade da linguagem...[6]

Se trazemos à baila esses aspectos do texto de Guimarães, não é, evidentemente, para apontar-lhe restrições, mas para salientar um fato que em Guimarães se torna particularmente evidente, ou seja, o quanto a prosódia participa de um jogo de coerções que só conhecerá a liberdade irrestrita quando *transfigurada* em melodia. O paradoxo da melodia reside no fato de que é do embrião dessa gramática, desse jogo de coerções entre alturas, durações, e intensidades, que a melodia, o livre jogo combinatório das categorias prosódicas, poderá se desenvolver. É a expansão das categorias prosódicas que explica o nascimento da melodia. Das poucas curvas entoativas fonologicamente pertinentes da fala, a melodia extrairá milhares de motivos. A singela distinção entre sílabas longas e breves, a melodia transformará num repertório de algumas figuras de duração que, combinadas, se multiplicarão na forma de motivos rítmicos.

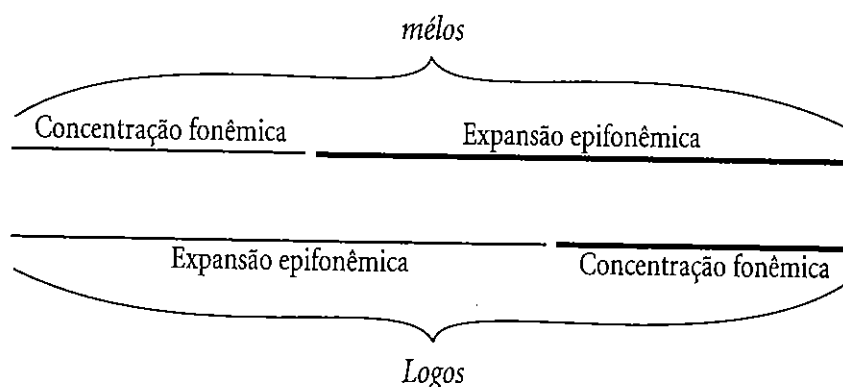
Mas esse nascimento é uma verdadeira subversão da prosódia. Na melodia, altura, duração, intensidade são, agora, a essência mesma do *poder-dizer*, embora seja um poder dizer melódico e não mais verbal. Para haver criação, a prosódia tem que ser travestida em melodia, ou seja, tem que perder suas coerções. A partir da glossemática é possível sugerir uma hipótese razoável para as transfigurações que

6 VALÉRY, Paul. *"Les droits du poète sur la langue"*. In: *Pièces sur l'Art*. Paris: Gallimard, 1934, p. 49. (tradução minha)

habitam uma oralidade titubeante entre o *lógos* e o *mélos*. Evidentemente que não cabe, no espaço que nos foi concedido, entrarmos em todos os detalhes da reflexão glossemática. Apontemos apenas seus resultados.

Uma melodia é uma *entoação cristalizada* na forma de células que têm, por isso mesmo, a capacidade de estabelecer relações de *identidade* e *diferença* típicas das *sílabas*. São essas relações que permitem que reconheçamos uma melodia, independentemente do andamento, timbre ou qualquer outro parâmetro. As células melódicas tem um poder de referência muito semelhante ao da palavra, mas com uma importante diferença. Na linguagem verbal, graças à função semiótica, estamos permanentemente comutando expressão e conteúdo. Na melodia, isto não é possível. A única possibilidade de desenvolvimento sintagmático da linha melódica é a alternância entre a identidade e a diferença. Uma célula é idêntica a outra, ou não.

Ao mesmo tempo, uma melodia guarda as características *tensivas* típicas da prosódia. Não fosse por isso, uma melodia não poderia ser dotada de sentido. É por acumular essa dupla função que a melodia de uma canção tem uma "vida própria", independente do verbo de onde ela eventualmente se tenha originado.

A música cifra-se, portanto, por uma expansão prosódica (epifonêmica) e por uma concentração fonemática, concentração esta que resultará naquela *arqui-sílaba* à qual já nos referimos. O verbo, ao contrário, expande as categorias fonemáticas e concentra as categorias prosódicas, que ficam então acantonadas em distinções mínimas, como *átono vs. tônico* e *tom ascendente vs. tom descendente*. A prosódia é uma *música mínima* da fala, assim como a arqui-sílaba é uma *voz mínima* dos instrumentos musicais.

Os instrumentos musicais e a arte do *bel canto* A voz não é apenas o instrumento do uso lingüístico por excelência, ela é o mais primitivo dos instrumentos musicais. A organologia mostra que os chamados instrumentos melódicos surgem na história como clones da voz humana. Durante muito tempo a voz foi, de longe, o mais perfeito e acabado instrumento musical, servindo de modelo para os outros instrumentos, que quase sempre se restringiam a dobrar a melodia cantada. Temos um exemplo vivo dessa relação servil entre voz e instrumento de "acompanhamento", ainda hoje, nas nossas *modas de viola*, em que muito pouco é solicitado ao instrumento acompanhante, a não ser duplicar aquilo que é cantado. O instrumento é um eco — ou uma sombra — da voz.

Essa hegemonia é quebrada em meados do século XVIII, quando se registra um impressionante desenvolvimento na construção de instrumentos musicais. A direção dessa evolução foi precisa e constante: a conquista do espectro sonoro nas suas três grandes dimensões, ou seja, o domínio das alturas, das durações e das intensidades. A música do período clássico-romântico fez muito mais que estabelecer a sonata-forma enquanto modelo privilegiado de composição. Ela experimentou a descoberta das regiões sonoras assim como o século XX experimentará a descoberta dos timbres e das cores sonoras.

Os instrumentos melódico-harmônicos, a partir desse momento, são concebidos para produzir uma ampla gama de *diferenças qualificadas* — altura, duração, intensidade — e, ao mesmo tempo, para a produção de *identidades* — o timbre. Espera-se de um instrumento musical melódico que, ao longo de toda sua extensão (que deve ser a mais ampla possível), não apresente variações timbrísticas. É a invariância timbrística que dá identidade a um instrumento. Se, como mostrou Saussure, na língua "*somente existem diferenças*", na música, ao menos na categoria do timbre, *não pode haver diferenças*. A excelência é atingida quando um instrumento alia a identidade timbrística (tecnicamente, a concentração máxima das categorias fonemáticas) com a máxima amplitude dinâmica, tonal e duracional, (extensão máxima das categorias epifonemáticas).

As "famílias" de instrumentos, ou seja, a família das cordas, a família dos saxofones etc., são um reflexo da busca desse ideal. Um instrumento de cordas que tenha uma extensão que englobe a do contrabaixo e a do violino com equilíbrio timbrístico é uma impossibilidade prática.

Se pensarmos nesses domínios sonoros, que na teoria da linguagem são categorias, é possível dizer que a melodia se apresenta como um caso extremo de organização de um sistema de linguagem. Por situar-se nos limites do sistema, a música é quase um paradoxo semiótico. Se o sentido da fala depende de um complexo mecanismo articulatório de geração de diferenças silábicas, o sentido melódico pressupõe um instrumento musical "arqui-silábico", um instrumento "limpo" que, embora produzindo um timbre complexo, apresente-se impecavelmente regular ao longo de toda sua extensão. Eis o instrumento musical ideal para o músico. É certo que essa limpeza timbrística levará um Cage, já no século XX, a "sujar" o piano para poder executar suas peças para piano preparado. Mas essa já é uma outra história.

Nessa trajetória de conquista dos domínios musicais, famílias inteiras de instrumentos desapareceram, como as violas da gamba, os alaúdes, os instrumentos de sopro destituídos de chave, e tantos outros que não puderam fazer face à corrida pela conquista do timbre mais equilibrado, da maior extensão dinâmica e tonal e do maior controle possível sobre a duração. O ápice dessa evolução está bem representado no piano de concerto, instrumento capaz de substituir uma orquestra inteira.

A orquestra clássica é fruto direto dessa experimentação que envolveu cantores, instrumentistas, luthiers e compositores. Quando em 1607 é feita a primeira montagem da ópera *Orfeo*, de Cláudio Monteverdi, a orquestra então empregada contava trinta figuras. Quase trezentos anos depois, Mahler provocará escândalo ao apresentar sua oitava sinfonia para um conjunto de cento e cinqüenta figuras e Berlioz, pouco antes, apresentará o seu Réquiem que, entre as duas orquestras e os quatro coros necessários à execução, superará a casa dos quatrocentos músicos... O que faz a voz diante de ambientes cada vez mais opressivos? A voz, como dizem os músicos, tem que "furar" a orquestra.

Para atender a essa demanda os cantores passaram a desenvolver complexas técnicas vocais visando homogeneizar o timbre, equalizar os registros vocais e aumentar o controle sobre os três parâmetros melódicos. Frente a essa tendência avassaladora, a voz sofre um processo de metamorfose. De modelo de instrumento ela passa, pouco a pouco, a copiar e a imitar as propriedades de outros instrumentos. A vítima mais patente deste processo foi a dicção. As técnicas de canto criaram uma outra dicção, a dicção do canto, cada vez mais alheia à dicção da fa-

la. Se *lógos* e *mélos*, verbo e música, têm algo em comum, se compartilham categorias, este compartilhar perdeu-se ao longo da história da música vocal.

Tomemos um exemplo apenas, familiar a nós brasileiros: a Cantilena da quinta *Bachiana* de Villa-Lobos, para voz de soprano e orquestra de violoncelos, sobre texto de Ruth Valladares Correa. Chega a tal ponto a exigência técnica da peça, que o texto da poeta se esconde por trás da melodia. As duas gravações que tomo como base são as de Renée Fleming e Barbara Hendricks. Poderiam, no entanto, ser quaisquer outras. Por mais que os cultores da ópera advoguem a favor do canto lírico — que fique claro que não advogamos contra! — não há como negar que a dicção destas cantoras não é a de quem fala. O texto se esconde atrás da melodia. Se isto nada tem a ver com a música, tem a ver com o efeito de significação produzido pela obra. Não é possível ouvir o texto do poema, apenas a melodia. Renée canta muito, mas diz pouco. É sacrificando o texto que ela consegue cantar. O que faz um cantor lírico? Uma comutação, um chaveamento na linguagem. Quando fala, ele se priva de cantar e, quando canta, se priva de falar. O cantor lírico *ou* canta *ou* fala. E nisso ele se afasta do cantor popular, que pretende cantar *e* falar.

Pensando a música popular, Mário de Andrade se pergunta:

> Por que será que as músicas populares se diferenciam tanto duma raça pra outra, dum pra outro país?... É fácil e sem valor crítico nem técnico nenhum, secundar que isso deriva das diferenças de psicologia racial. Mas esta psicologia se exprime... Esta psicologia é que faz também as diferenciações de linguagem... Mas a psicologia também deriva dos corpos, e uma e outra derivam, meu Deus!, das paisagens, dos climas, das condições geográficas, da alimentação, do diabo. E si o latim se transformou em tantas línguas; e si o português já se transfigura no caboverdeano ou na língua nacional, força é reconhecer que esses avatares derivaram também, e porventura dominantemente, das exigências fisiológicas de cada raça. É a boca. É a boca também a exigir que o *bâijo* portuga se transfigurasse num *bêjo* porventura de lábios mais grossos. As linguagens crescem e se transformam, não por "vícios de linguagem", mas pelas exigências psicofísicas das gentes. São estas exigências que fazem as variações dos fonemas, as variantes de timbre e movimento, as diferenças sintáxicas do ritmo.[7]

7 ANDRADE, Mário de. Op. cit., p. 115-6.

Por que não levar às últimas consequências esta tese de Mário de que as línguas se transformam "pelas exigências psicofísicas das gentes"? Por que não extrapolar os limites das línguas naturais — o português, o caboverdeano, a língua nacional — e estender esta tese às linguagens *lato sensu*? O verbo e a música são também, e pensamos ter deixado isto claro neste ensaio, uma resultante daquelas "exigências psicofísicas das gentes". São estas as grandes variantes que moldam o canto e a fala, para não dizer que os constituem. Na palavra-síntese de Mário, *é a boca.*

Esta moldagem mostra-se flagrantemente na canção popular. Um cantor popular é um enunciador sincrético por excelência. Ele flexibiliza a oposição entre música e verbo, entre *mélos* e *lógos*. Como vimos, as palavras por vezes se escondem atrás de melodias; outras vezes são as melodias que se escondem atrás das palavras. Mas na canção popular ocorre algo diferente. O cancionista consegue driblar esse jogo de figura-fundo, trazendo para o centro da cena o cantar da palavra e o dizer da linha melódica. O segredo da relação que guardam entre si, música e verbo, *lógos* e *mélos*, parece ser decifrado pelo cantor popular, um artífice que busca a síntese — possível — entre esses universos opostos.

José Roberto do Carmo Jr. é doutorando em Lingüística pela Universidade de São Paulo e membro do Grupo de Estudos Semióticos da USP. É autor de *Música e palavra:* uma aproximação glossemática, a sair pela Annablume.

"O CARIOCA PASSAVA A VIDA MUSICANDO" OU O CARIOCA MURILO MENDES E A MÚSICA POPULAR URBANA

ULISSES INFANTE

Resumo Este ensaio parte da constatação de que o lundu, o maxixe e o samba são referências freqüentes nos primeiros livros de poesia de Murilo Mendes — *Poemas, Bumba-meu-poeta* e *História do Brasil.* Tais referências são a parte mais visível de uma reflexão densa sobre a constituição e a importância da música popular urbana no mosaico das manifestações culturais brasileiras. O que Murilo Mendes pensou sobre a música das ruas pode ser proveitosamente relacionado com a contribuição recente de Hermano Vianna, Carlos Sandroni e André Gardel ao tema. **Palavras-chave** Murilo Mendes; música popular urbana; poesia moderna; síncope.

Abstract *This paper stems from the perception that lundu, maxixe and samba are frequently mentioned in the first poetry books of* Murilo Mendes — Poemas, Bumba-meu-poeta *and* História do Brasil. *These referencesareth e most visible element of a deep reflection on the makeup and the importance of the popular urban music in the brazilian cultural manifestations mosaic.* Murilo Mendes' *ideas about popular music can be helpfully linked to the recent contribuition of* Hermano Vianna, Carlos Sandroni *and* André Gardel *to the theme.* ***Keywords*** Murilo Mendes; *urban popular music; modern poetry; syncopation.*

O mundo samba na minha cabeça. [Murilo Mendes]

1. Exclusão e rotulação Em 1959 foi lançada a recolha de poemas de Murilo Mendes, *Poesias 1925 — 1955*. A "Advertência" que abre o volume traz a data de novembro de 1956. Transcrevo aqui o momento em que o autor justifica uma decisão importante relativa à sua própria obra poética:

> Excluí as poesias satíricas e humorísticas que compõem a *História do Brasil*, pois, a meu ver, destoam do conjunto da minha obra; sua publicação aqui desequilibraria o livro. O que se chamou de minha "fase brasileira" e "carioca" está suficientemente representado em algumas partes dos *Poemas* e em *Bumba-meu-Poeta.*[1]

1 MENDES, Murilo. *Poesias 1925 - 1955*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959, p. 5.

No final dessa mesma "Advertência", Murilo informa:

> Para esta edição revi inteiramente todos os textos, tendo também suprimido vários poemas que me pareceram supérfluos ou repetidos. Procurei obter um texto mais apurado, de acordo com a minha atual concepção de arte literária. Não sou meu sobrevivente, e sim meu contemporâneo.

A "fase brasileira" e "carioca" já não cabia na "concepção de arte literária" do Murilo de 1956 — se ele a mantém suficientemente representada em algumas partes dos *Poemas* e em *Bumba-meu-Poeta* é porque, ao menos aparentemente, considerava importante que espécimes dessa fase sobrevivessem, ainda que como fósseis de uma prática poética superada. *Bumba-meu-Poeta* ainda não tinha sido publicado em volume — e talvez esse fato justificasse a opção de Murilo por esse texto em detrimento da *História do Brasil*. Talvez *História do Brasil* tenha sido totalmente rejeitado por ser mais longo, o que significa que o desequilíbrio que provocaria na edição de 1959 seria também quantitativo. E, principalmente, deve ter pesado o fato de *História do Brasil* constituir uma experiência mais radical da poética "brasileira" e "carioca" — dessa radicalidade tratarei mais adiante neste ensaio.

Poemas consistia num caso mais delicado, pois suprimir as partes "brasileiras" e "cariocas" desse volume significaria renegar parte da fortuna crítica construída a partir e em torno desse texto poético. Afinal, esse tinha sido o livro de estréia de Murilo — e a "carioquice" do poeta tinha sido um dos pontos sobre os quais Mário de Andrade, em seu hoje — e creio que em 1956 já quase — clássico ensaio "A poesia em 1930", tinha embasado a análise favorável que *Poemas* lhe suscitara:

> E de fato, Murilo Mendes, embora mineiro de nascença, é dono de todas as carioquices. E aqui lembro a contribuição nacional admirável dele. Impenetrável, visceral, inconfundível, há brasileirismo tão constante no livro dele, como em nenhum outro poeta do Brasil.[2]

2 ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. 6ª ed. São Paulo: Martins, 1978, p. 43.

Exterminar toda a brasilidade e carioquice significaria para Murilo deitar fora uma parcela considerável do que ele mesmo significava (e continua a significar) como parte da tradição da poesia moderna brasileira. Ainda que Murilo tenha pago tributo às preocupações formalizantes da Geração de 45 e tenha sabido incorporar a lição de João Cabral e de sua poética de engenharia verbal — a expressão "texto mais apurado" da "Advertência" e a leitura da produção muriliana desse momento demonstram isso —, a verdade é que ele já tinha uma história pessoal como escritor e já fazia parte da história da poesia brasileira. Suas novas concepções poéticas o fizeram renegar a *História do Brasil* — não o levaram, no entanto, a uma completa e radical eliminação de tudo o que era "brasileiro" e "carioca". Ainda que não quisesse, Murilo era contemporâneo e também já era sobrevivente de si mesmo...

Na "fase brasileira" e "carioca" — rótulos que Mário lançou e que Murilo com pouco entusiasmo aparente endossou na dita "Advertência" — da poesia muriliana são muito freqüentes as referências ao que se pode chamar de música popular urbana brasileira. Essa constatação me levou a redigir este ensaio, que quer demonstrar como essas referências se articulam de forma a expressar um claro juízo de Murilo Mendes sobre a importância da música popular no conjunto das manifestações culturais brasileiras. Tal juízo provém, creio eu, não só de uma reflexão sobre a música popular, mas também da sua audição em momentos e formas privilegiados: melômano assumido, Murilo, ainda que tenha concentrado quase toda a sua atenção na música erudita, a ponto de escrever sobre ela a *Formação de discoteca* e vários outros textos (incluindo aí poemas) críticos, também dedicou algum espaço e importância em seu fazer literário às melodias e canções das ruas. Tal reflexão e tal audição — que se interpenetram e também até certo ponto se refletem uma na outra — constituem o que este ensaio quer levantar e analisar a partir de algumas relações que se podem estabelecer com algumas obras que investigam a formação e as características da música popular urbana do Brasil. Essas obras serão devidamente nomeadas ao longo da exposição que inicio agora.

2. "A poesia em 1930", brasilidade, carioquice Em "A poesia em 1930", artigo publicado inicialmente em 1931 e depois incorporado ao volume *Aspectos da*

Literatura Brasileira (cuja primeira edição é de 1943), Mário de Andrade analisa quatro livros de poesia (todos, obviamente, publicados em 1930): *Alguma poesia*, de Carlos Drummond de Andrade; *Libertinagem*, de Manuel Bandeira; *Pássaro Cego*, de Augusto Frederico Schmidt e *Poemas*, de Murilo Mendes. Sobre *Poemas*, Mário de Andrade afirma que "historicamente é o mais importante dos livros do ano". E avalia — cito novamente trecho já citado para melhor contextualizá-lo:

> É inconcebível a leveza, a elasticidade, a naturalidade com que o poeta passa do plano do corriqueiro pro da alucinação e os confunde. Essa naturalidade, essa coragem ignorante de si, no Brasil, só seria mesmo admissível no gavroche carioca. E de fato, Murilo Mendes, embora mineiro de nascença, é dono de todas as carioquices. E aqui lembro a contribuição nacional admirável dele. Impenetrável, visceral, inconfundível, há brasileirismo tão constante no livro dele, como em nenhum poeta do Brasil. Realmente este é o único livro brasileiro da poesia contemporânea que sinto impossível a um estrangeiro inventar. Todos os outros, com maior ou menor erudição, maior ou menor experiência pessoal, qualquer homem do mundo teria feito. O que nos outros é fruto duma vontade, em Murilo Mendes, é apenas um fenômeno por assim dizer de reação nervosa.[3]

A molecagem carioca de Murilo se manifesta em sua naturalidade e coragem para confundir os planos do corriqueiro e da alucinação. Naturalidade, aliás, que é o ápice de uma série de qualidades que inclui também a leveza e a elasticidade. Murilo, pivete carioca nascido em Juiz de Fora, é dono de todas essas carioquices, segundo Mário, e daí resulta um brasileirismo constante, como o de nenhum outro poeta. E isso tudo é algo constituinte da própria índole de Murilo — é uma espécie de "reação nervosa", "impenetrável, visceral, inconfundível".

O que Mário escreveu sobre os *Poemas* de Murilo em "A poesia em 1930" é reaproveitamento parcial de um texto anterior publicado no *Diário Nacional* em 21 de dezembro de 1930, com o título de "Murilo Mendes". Nesse texto, Mário explicita com mais clareza em que consiste a "carioquice":

3 Ibidem, p. 43-4.

Murilo Mendes são dois poetas. É mesmo extraordinário como ele é um dois. Tem nele um observador satírico e um Ariel maluco. *O que apenas une os dois poetas em Murilo Mendes é o carioquismo irredutível do homem.* Murilo Mendes é mineiro de origem. Mas ninguém mais "carioca" do que ele. É que "carioca" não esclarece a origem de ninguém, é uma determinação psicológica. Nem são mesmo as pessoas nascidas no Rio de Janeiro que são cariocas. No geral "carioca" é muito mais o estaduano que vai prá cidade do emprego. *Aquele ar de farra sentimental que o Rio de Janeiro tem, faz o emigrante um "carioca". O que é o carioca? Leiam Murilo Mendes. O prazer da festa, a maldadinha sem malvadeza e tudo pelo amor.* A síntese é restrita por demais, reconheço, mas queria falar de Murilo Mendes e estou me perdendo.[4] [grifos meus]

O carioca é "o prazer da festa, a maldadinha sem malvadeza e tudo pelo amor". Quem chega ao Rio de Janeiro se carioquiza sob o efeito do "ar de farra sentimental" da cidade. Esse modo de ser carioca que Mário identifica com tanta clareza em Murilo Mendes salta aos olhos com nitidez didática em alguns textos de *Poemas*. Um deles é:

FAMÍLIA RUSSA NO BRASIL

O Soviete deu nisto,
seu Naum largou de Odessa numa chispada,
abriu vendinha em Botafogo,
logo no bairro chique.

Veio com a mulher e duas filhas,
uma delas é boa posta de carne,
a outra é garotinha mas já promete.

No fim de um ano seu Naum progrediu,
já sabe que tem Rui Barbosa, Mangue, Lampião.

4 Idem. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, p. 294.

Joga no bicho todo o dia, está ajuntando pro carnaval,
depois do almoço anda às turras com a mulher.

As filhas deles instalaram-se na vida nacional.
Sabem dançar o maxixe
conversam com os sargentos em bom brasileiro.

Chega de tarde a aguardente acabou,
os fregueses somem, seu Naum cai na moleza.
Nos sábados todo janota ele vai pro criouléu.
Seu Naum inda é capaz de chegar a senador.[5]

A dicção coloquial e marota — deliciosa nos comentários que permeiam a concisa narrativa da chegada e abrasileiramento de "Seu Naum" ("logo no bairro chique", "uma delas é boa posta de carne", "mas já promete", "inda é capaz de chegar a senador") — e o elenco de referências culturais (jogo do bicho, carnaval, "turras com a mulher", maxixe, aguardente, criouléu) constroem a carioquice, com seu "ar de farra sentimental", que engloba "o prazer da festa, a maldadinha sem malvadeza e tudo pelo amor". Também se destaca no poema a seqüência "Rui Barbosa, Mangue, Lampião" — que sinteticamente caracteriza o Brasil da República Velha com sua capital onde convivem a oratória bacharelesca e a boêmia em contraste com o sertão do cangaço, já não tão distante depois de Euclides o ter escancarado para o país. E, para o que interessa a este ensaio, a referência ao Mangue[6], ao criou-

5 MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 94.

6 Manuel Bandeira é quem nos informa:

"O Mangue teve então a sua grande época. Os primeiros anos da prostituição ali foram uma festa de todas as noites. Aquilo era uma cidade dentro da cidade, com muita luz, muito movimento, muita alegria, e quem quisesse conhecer a música popular brasileira encontrava-a da melhor nos numerosos cafés da Rua Laura de Araújo, a grande artéria! Que grupinhos de choro apareciam por lá, que flautas, que cavaquinhos, que pandeiros! Ovalle que o diga. As mulheres tinham toda a liberdade: mostravam-se em camisa de fralda alta e cabeção baixo nas portas escancaradas". (BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa.* 4ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985, p. 478).

léu e ao maxixe[7] é sinal de que Murilo Mendes via a música popular como um dado cultural significativo do cenário urbano que queria caracterizar. Dessas referências, pelo menos duas têm destaque no corpo do poema: o Mangue, equiparado em importância a Rui Barbosa e Lampião como traço identificador da nacionalidade; e o maxixe, que, uma vez assimilado em sua técnica dançarina, é tão importante para instalar-se na vida nacional quanto o saber conversar em "bom brasileiro".

Neste ponto, está conceituada com alguma clareza e evidenciada a "carioquice" que Mário leu em Murilo Mendes. Há um fato que torna essa leitura de Mário particularmente importante para o desenvolvimento deste ensaio: não muito tempo antes de publicar o artigo sobre *Poemas* no *Diário Nacional*, Mário havia publicado na mesma coluna um texto sobre Sinhô, aí chamado de "rei do samba que é realmente gozado". A data é 11 de maio de 1929 — e Mário escrevia porque Sinhô fora a São Paulo apresentar-se:

> Sinhô, autor de "Pelo telefone", autor de "Jura", está em S. Paulo, e de pinho em punho. Vai dar um recital com as obras dele, dizem, e será uma curiosidade satisfeita escutar Sinhô em carne e osso.[8]

Curiosa a atribuição de "Pelo telefone" a Sinhô... Ele sem dúvida foi um dos que reivindicaram a autoria do samba depois de Donga o ter registrado em 1917. O que não sei explicar é por que Mário havia decidido que ele era de fato o compositor da canção, que, desde que o pessoal lá da Tia Ciata protestou, parece ter incorporado uma condição insolúvel de litígio eterno. Aos olhos de um leitor de hoje, é também curiosa a denominação "recital"; hoje se diria "show" ou "acústico". Note-se que Mário está sendo absolutamente coerente, pois no mesmo texto ele diz que Sinhô inventa "poemas cantados".

7 Cabe aqui lembrar que Carlos Sandroni, em *Feitiço decente* : transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). (Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Ed. UFRJ, 2001) afirma que no início do século XX o maxixe havia assumido o posto de dança "nacional" por excelência — o que comprova por meio da citação de vários textos jornalísticos da época, como se pode verificar nas páginas 66 e 67 da obra citada.

8 ANDRADE, Mário de. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. Op.cit., p. 103.

Ao escrever sobre o compositor popular, Mário aproveitou para discutir questões relacionadas à brasilidade e à carioquice. A citação a seguir é longa, mas muito útil para o que este ensaio pretende apurar:

> Sinhô é poeta e músico. Do Brasil?. Me dá uma angústia atualmente imaginar em Brasil... É uma entidade creio que simbólica este país. Realidade, não me parece que seja não e quanto mais estudo e viajo as manifestações concretas do mito, mais me desnorteio e, entristecer, não posso garantir que me entristeço: me assombro. Na verdade, na verdade este nosso país inda pode dar esperança de si... Mas é simplesmente porque arromba toda concepção que a gente faça dele. [...]
> Porém, Sinhô se não é brasileiro, é carioca. Pouco me incomodo de saber onde nasceu. Sinhô é carioca na música e na poesia dele. [...]
> Possui nos textos incomensuráveis que inventa aquela safadice pura com que o carioca fala em "catedrais do amor". Agora já estou querendo me afastar do assunto mais uma vez porque minha experiência está gritando aqui dentro:
> — O carioca não existe ou é o Brasil!
> Essas maneiras sintéticas da experiência gritar são as mais das vezes muito falsificadoras. De fato o carioca existe como entidade psicológica, muito embora de fato, sejam no geral muito menos cariocas os seres nascidos no Distrito Federal, que os brasileiros e estrangeiros atraídos pelo Rio de Janeiro. São estes, os que deixaram a consciência e o caráter na ilha de Marapatá[9], os que fazem a entidade psicológica bem merecedora do qualificativo "carioca".
> Mas será um erro grave porém, imaginarem que estou insultando o carioca por afirmar que ele deixou consciência, caráter e tudo na ilha de Marapatá. Deixou sim, mas foi no que esses valores psicológicos e morais são "em geral", são ao mesmo tempo britânicos, fascistas, comunistas e republicanos do Brasil. O carioca é principalmente isso: uma ex-

9 No início do capítulo 5 de *Macunaíma*, "Piaimã", Mário utiliza essa mesma imagem. Segundo Cavalcanti Proença, no *Roteiro de Macunaíma* (5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 151) "deixar a consciência na ilha de Marapatá, na foz do Rio Negro, para entrar nos seringais, é tradição bastante conhecida e Osvaldo Orico registrou-a em seu *Vocabulário*: 'Na época da exploração da borracha dizia-se que todos que entravam seringais adentro deixavam a consciência na ilha de Marapatá e sem ela estavam aptos a tudo fazer para conseguir riquezas' (Osvaldo Orico. *Vocabulário*, p. 166)".

> periência do ser da qual a inteligência se fez simples espectadora. É o divertimento (aliás sem egoísmo) da inteligência que caracteriza especialmente o carioca. Se abandonou as forças psicológicas e os valores morais na ilha de Marapatá, abandonou-os apenas como reagentes. O que não quer dizer que os não possua ou readquira, naquela parte em que essas forças e valores são resultantes ou concomitâncias naturais do ser biológico, não digo "racional" mas "superior". O homem é o rei dos animais. E é por essa maneira da inteligência se comprazer curiosa com as reações naturais do ser superior, que há cariocas carioquíssimos e ao mesmo tempo admiravelmente nobres, admiravelmente providos de caráter, moral, etc. [...]
> Mas junto disso ele conserva pra sempre, pra sempre o tornando perdoável, aquele riso da experiência divertida, aquela leveza de borboleta, ingenuidade originalíssima, esperteza defensiva que só mesmo os índios, as crianças e... os cariocas possuem. E a sensualidade. Quem for escutar Sinhô perceberá tudo isso nos poemas cantados que ele inventa. [...].[10]

São evidentes as aproximações que se podem fazer entre a carioquice de Sinhô e a de Murilo Mendes. "Safadice pura", "riso da experiência divertida", "leveza de borboleta", "ingenuidade originalíssima", "esperteza defensiva", "sensualidade" — conjunto que constitui um estado de espírito que independe do lugar de nascimento. Mário, ao ler um poema como "Família russa no Brasil", deve ter logo pensado nos que deixam "a consciência e o caráter na ilha de Marapatá" para logo maxixarem nos criouléus do Rio de Janeiro. Contaminados pelo "ar de farra sentimental", logo aderem ao "prazer da festa", à "maldadinha sem malvadeza" e "ao tudo pelo amor" e passam a ostentar "leveza", "elasticidade", "naturalidade", "coragem ignorante de si" típica de "um gavroche carioca". Vivem "uma experiência do ser da qual a inteligência se fez simples espectadora". Exercem "sem egoísmo" o "divertimento da inteligência". Cariocas. Carioquíssimos. Sinhô e Murilo Mendes.

Mário de Andrade saiu da leitura de alguns poemas de Murilo Mendes como tinha saído da audição de muitas canções de Sinhô: sentindo e ruminando carioquice e brasilidade. Essas aproximações me fazem suspeitar fortemente que entre

10 ANDRADE, Mário de. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. Op.cit., p. 103-4.

o Murilo Mendes da "fase brasileira" e "carioca" e Sinhô podem ser estabelecidas relações de alguma forma semelhantes às que André Gardel estabeleceu entre Manuel Bandeira e Sinhô em seu livro *O encontro entre Bandeira e Sinhô*:

> As informações que temos a respeito do encontro entre Manuel Bandeira e Sinhô nos são narradas por Bandeira, de modo esparso, em algumas de suas *Crônicas da província do Brasil*. Na verdade, ocorreram alguns encontros factuais referidos com mais ou menos ênfase nestas crônicas escritas no Rio de Janeiro para jornais de outros estados. A idéia de centralizar em nosso trabalho estes encontros num encontro-chave guarda um sentido representativo que nos permitirá, basicamente, duas leituras, através das quais nortearemos nossa discussão: em primeiro lugar o diálogo temático-estilístico entre as obras poéticas dos dois autores, tendo como meio mais importante de comunicação a cultura popular urbana moderna, e, complementando e ampliando a questão, uma reflexão sobre o movimento contraditório de rarefação e demarcação de fronteiras dos espaços sócio-culturais cariocas nos anos 20 deste século, movimento no qual o diálogo se insere e pretende ser reflexo e refração. [11]

Em seu trabalho, Gardel toma Bandeira e Sinhô como "representantes-símbolo" da "elite culta do país" e "das camadas pobres e médias urbanas", respectivamente. A primeira estaria empenhada numa "revisão nacionalista em confluência com as vanguardas européias de busca das *forças primitivas*, influenciadas pelas recentes descobertas das ciências etnológica e psicanalista, para investir uma expressividade artística". A segunda, "por sua variedade étnica e artística, uma espécie de síntese das forças plurais e *primitivas* da formação brasileira". Os itálicos são do autor, que, com eles, dá destaque ao elemento de intersecção básico entre esses dois segmentos sociais.

Entre as obras de Bandeira e Sinhô, há, sempre de acordo com Gardel, "espaços dialogais possíveis":

> A reutilização do material significante disperso nas ruas, nas falas e cantos populares, influências estrangeiras, sem preconceito de qualquer ordem, apenas com o filtro de montagem de uma obra entendida como colagem, máquina lúdica e recriação, numa mistura

11 GARDEL, André. *O encontro entre Bandeira e Sinhô*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1996, p. 25-6.

que exige antenas (filtrando e selecionando, reconcebendo e revitalizando o material criativo de outros estados e outras nações, circulante na cidade) e raízes (mergulho na tradição, e confecção inventiva dessa tradição, com sensibilidade moderna) bem sintonizadas, são alguns dos traços que definem em linhas gerais essas semelhanças, existentes ainda na forma de abordar esse material: coloquialidade, paródia, prosaísmo e sátira, entre outras.[12]

"Os traços que definem em linhas gerais" as semelhanças entre Bandeira e Sinhô — "a reutilização do material significante disperso" da cultura popular urbana — e, principalmente, a "forma de abordar esse material" — "coloquialidade, paródia, prosaísmo e sátira, entre outras" — são, a meu ver, detectáveis também quando se aproxima o Murilo "brasileiro" e "carioca" do "rei do samba que é realmente gozado". Num poema como "Família russa no Brasil", como vimos, estão presentes muitos desses elementos. Se levarmos em conta que, na primeira edição de *Poemas*, de 1930, o verso "depois do almoço anda às turras com a mulher" era "depois do almoço dá surras enormes na mulher", a possibilidade de aproximação se amplia ainda mais, pois Sinhô, no samba "Alivia estes olhos" (de 1920), indaga: "Eu queria saber por que é / Que este homem bateu na mulher/ Que mulher engraçada e adorada / Que se acostumou com pancada". Aliás, dar pancada na mulher é tema freqüentíssimo de sambas das décadas de 20 e 30...

Creio, no entanto, que um "diálogo temático-estilístico" como esse deva ser feito com cautela, por mais apaixonante que seja. A colagem de elementos de origens diversas, por exemplo, é, na poesia de Bandeira e de Murilo, um procedimento de vanguarda, uma pesquisa de formas de ser e dizer heterogêneas, reprocessadas num objeto estético que busca de alguma forma a representação da dinâmica social e do sem-número de fenômenos simultâneos que a constituem; em Sinhô, essa recolha e justaposição de elementos díspares a meu ver se deve principalmente àquilo que Carlos Sandroni chama de "forma de tipo 'rapsódica' dos primeiros sambas cariocas", resultante da "agregação de várias melodias ou 'motivos'", como se lê na página 190 de *Feitiço decente*[13]. A paródia intertextual dos modernistas é, na maioria das vezes, um exercício de dessacralização e desvelamento bem-humorados de textos

12 Ibidem, p. 28.

13 SANDRONI, Carlos. Op.cit.

— muitos deles paradigmáticos — de outros momentos estéticos e traz em si procedimentos críticos nada primários embutidos numa aparente leveza galhofeira; a paródia que Sinhô realiza em vários sambas me parece que se insere num filão popular ancestral de práticas satíricas em relação ao poder constituído, uma tradição de quase resistência por meio do humor e do deboche — aliás, é o próprio Gardel quem se refere a "Fala, meu louro" como "uma espécie de cantiga de escárnio sincopadamente malandra e deliciosa". Em termos gerais, quero dizer que o instrumental analítico da teoria literária e os valores a ele inerentes podem até aparentemente ser capazes de descrever as questões de uma estética como a do samba carioca dos anos 20, mas o que parece constituir uma similaridade tem origem e significado muito diverso em cada caso — e a verificação dessa origem e desse significado não me parecem instâncias desprezíveis para se alcançar uma compreensão mais acurada (ou pelo menos menos obscura) dos fatos e processos culturais e sociais. Por isso, análises de cunho etnomusicológico, como a que Carlos Sandroni faz, são, a meu ver, capazes de expor com mais precisão a rede de relações sócio-culturais subjacentes à poética do samba carioca.

Aproximar Bandeira e Sinhô, Sinhô e Murilo, como fizeram Gardel e Mário (talvez fosse melhor dizer "como fiz eu em nome de Mário"), revela, a meu ver, a contaminação que o trabalho poético desses três criadores sofreu de um mesmo processo social: em todos eles, a construção de uma identidade coletiva a que se deu o nome de carioquice se manifesta, seja num mundo representado em matéria poética (como em Bandeira e Murilo), seja como discurso cancional "autêntico"[14], voz que se (auto)define como legítima enunciadora de um tipo social que, na verdade, está a ganhar contornos mais definidos nesse mesmo momento. Nesse sentido, julgo im-

14 Uso "autêntico" aqui entre aspas, obviamente como forma de relativizar o termo. O que tenho em mente, na verdade, é o que diz Muniz Sodré sobre as letras de sambas tradicionais e o modo como constituem "um discurso transitivo": "Em outras palavras, o texto verbal da canção não se limita a *falar sobre* (discurso *intransitivo*) a existência social. Ao contrário, *fala* a existência, na medida em que a linguagem aparece como um meio de trabalho direto, de transformação imediata ou utópica (a utopia é também uma linguagem de transformação) do mundo - em seu plano de relações sociais". (SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998, p. 44-5). Sinhô, portanto, poetizaria o seu próprio mundo social e cultural ao compor, Bandeira e Murilo poetizariam sobre esse mundo social.

portantes todas essas aproximações, pois, cada um a seu modo, Sinhô, Bandeira e Murilo — e também Mário, Oswald, Ribeiro Couto, Donga, João da Baiana, e, num momento imediatamente posterior, Noel Rosa[15], Ismael Silva, Wilson Batista — estão participando da e ao mesmo tempo evidenciando a "invenção daquilo que até hoje é chamado de carioca, daquilo que acabou se transformando na *cara* da cidade", como afirma Hermano Vianna no prefácio ao livro de André Gardel.

É Hermano Vianna, aliás, quem, no livro *O mistério do samba,* desenvolve um percurso muito consistente para mostrar como o samba passou de um gênero musical entre tantos ("polcas, valsas, tangos, mazurcas, *schottishes* e outras novidades norte-americanas como o *charleston* e o *fox-trot*", além dos "nacionais" "maxixe, modas, marchas, cateretês e desafios sertanejos") à condição de "música brasileira" por excelência. Tal reflexão também incide "sobre o movimento contraditório de rarefação e demarcação de fronteiras dos espaços sócio-culturais cariocas nos anos 20 deste século" de que fala Gardel. São encontros — como o de Sinhô e Bandeira, ou o de Sérgio Buarque de Hollanda, Prudente de Morais Neto, Villa-Lobos, Luciano Gallet e Patrício Teixeira, Donga e Pixinguinha (a partir do qual Vianna desenvolve seu trabalho de pesquisa e decorrente argumentação) —, que, mais do que por terem ocorrido factualmente, interessam como evidências do contato (atrito e permeabilidade recíprocos) entre estratos sócio-culturais diferentes que, embora de forma não organizada explicitamente e muito provavelmente devido a motivações bem diversas, investiam suas energias na criação de um paradigma de Brasil moderno. O processo de construção da carioquice (carioquice que, como vimos, num certo momento, Mário de Andrade aceita como uma das formas de a "brasilidade" manifestar-se) incorpora o e ao mesmo tempo participa do processo de "invenção do samba como música nacional":

15 Noel Rosa, aliás, com cujas canções Davi Arrigucci Jr. relaciona a poesia de Murilo Mendes em *O cacto e as ruínas*:

> "[...] Murilo rebenta as molduras tradicionais do idílio suburbano carioca, deixando-o solto no espaço e bagunçando-o até o atordoamento com sentimentos modernos muito misturados, freqüentemente inconfessáveis, mas que sempre acabam confessando nas formas irônicas e irreverentes de seu lirismo despachado. / Às vezes parece evocar ainda o universo afim do samba carioca, na 'força bruta' com que trata a amada em clima de lirismo irônico-claudicante à maneira de Noel Rosa [...]." (ARRIGUCCI JR., Davi. *O cacto e as ruínas:* a poesia entre outras artes. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2000, p. 102)

> O samba não se transformou em música nacional através dos esforços de um grupo social ou étnico específico, atuando dentro de um território específico (o "morro"). Muitos grupos e indivíduos (negros, ciganos, baianos, cariocas, intelectuais, políticos, folcloristas, compositores eruditos, franceses, milionários, poetas — e até mesmo um embaixador norte-americano) participaram, com maior ou menor tenacidade, de sua "fixação" como gênero musical e de sua nacionalização. Os dois processos não podem ser separados. Nunca existiu um samba pronto, "autêntico", depois transformado em música nacional. O samba, como estilo musical, vai sendo criado concomitantemente à sua nacionalização.[16]

Em *Poesias*, aliás, o maxixe e o samba parecem dividir a condição de expressão musical "autenticamente" carioca. Escritos entre 1925 e 1929, esses poemas indecidem-se entre os dois gêneros musicais. De um outro ponto de vista, pode-se pensar que os poemas tematizam a própria indefinição da década de 20, período de construção daquilo que, na década de 30, passaria a ter contornos mais definidos, com a fixação do samba como "música nacional brasileira" por excelência. E também como a forma de expressão "por excelência" da "carioquice" dos "cariocas". Nestes dois momentos do mundo carioca poetizado, maxixe e samba convivem:

MARINHA

A esquadra não pôde seguir pros exercícios
porque estava nas vésperas do carnaval.
Os marinheiros caíram no parati
e nos braços roliços e cheirosos
de todas as mulatas que têm aí pela cidade.

A esquadra tornou a não poder seguir
porque era depois do carnaval,
a turma se sentia mal depois do carnaval.

16 VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/UFRJ, 2002, p. 151.

Dava uma preguiça tamanha na guarnição
que o almirante resolveu não fazer nada.

Depois de muita mangação a esquadra foi-se embora
com bandeirinhas, dobrados pacholas tocando no cais,
mas o pessoal caiu de repente no maxixe.
O Minas e o São Paulo pararam no alto mar,
deu cerração, foi a conta, a esquadra voltou.

O embaixador inglês foi no palácio do governo,
engasgou, falou na aliança dos dois países amigos,
acabou oferecendo dois mil contos pela esquadra.
O governo aceitou, mandou mil pros órfãos turcos,
com o restante deu um bruto baile depois caiu na vadiagem. [17]

NOTURNO RESUMIDO

A noite suspende na bruta mão
que trabalhou no circo das idades anteriores
as casas que o pessoal dorme comportadinho
atravessado na cama
comprada no turco a prestações.

A lua e os manifestos de arte moderna
brigam no poema em branco.

A vizinha sestrosa da janela em frente
tem na vida um camarada
que se atirou dum quinto andar.
Todos têm a vidinha deles.

17 MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Op.cit., p. 27-8.

As namoradas não namoram mais
porque nós agora somos civilizados,
andamos no automóvel gostoso pensando no cubismo.

A noite é uma soma de sambas
que eu ando ouvindo há muitos anos.

O tinteiro caindo me suja os dedos
e me aborrece tanto:
não posso escrever a obra-prima
que todos esperam do meu talento.[18]

Em "Marinha", a esquadra nacional mantém-se "ancorada" no parati e nos braços sedutores das mulatas — é quase carnaval. Depois do carnaval — " — ai, que preguiça..." — a esquadra permanece onde está. "Depois de muita mangação a esquadra foi-se embora", mas "o pessoal caiu de repente no maxixe" e então "foi a conta", a esquadra acabou voltando e sendo vendida à Inglaterra. Com o dinheiro da venda, o governo fez uma doação aos órfãos turcos, "deu um bruto baile" e "depois caiu na vadiagem". Há um conjunto de fatores carnavalizantes que põem a pique o projeto da elite de ter uma armada e transformam o governo numa pândega. O maxixe é um desses elementos "dissolventes", um contagioso sacudir do corpo que aprisiona a vontade e a direciona aos prazeres da festa — e não aos exercícios navais ou ao trabalho. O poema, ao referir-se aos navios "São Paulo" e "Minas Gerais", sugere-me uma referência sutil à famosa aliança política "café-com-leite" que dominava a República Velha — e "Marinha" assim seria uma apreciação debochada do governo republicano, que ensaiava medidas pretensamente civilizatórias para a nação, mas deixava-se contaminar pelo "ar de farra sentimental" e terminava por cair na "vadiagem".

Já "Noturno resumido" me proporciona reflexões bem diferentes. O *Dicionário Aurélio*[19] diz que "noturno" é um "gênero de composição para piano, de caráter melan-

18 Ibidem, p. 89.

19 FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira [1975].

cólico e sonhador, em andamento vagaroso, e que foi criado por John Field (1782-1837) e desenvolvido por F. Chopin (1810-1849) e G. Fauré (1845-1923)". O poema de Murilo é um texto que se pode relacionar a esse conceito de "noturno" — é um texto melancólico, no qual o eu lírico divaga na noite "que trabalhou no circo das idades anteriores". O texto dispõe uma seqüência de "motivos": o poema que é sem ainda ser no qual brigam "a lua e os manifestos de arte moderna", a vizinha sestrosa e seu drama pessoal, namoradas que não namoram em uma época civilizada em que se anda de automóvel "pensando no cubismo". Na noite que "é uma soma de sambas" que se ouvem há muitos anos, o poema, ou melhor, a obra-prima esperada por todos não é escrita — culpa do tinteiro que caiu e sujou os dedos do artista. A noite urbana e seus anônimos, o poeta que medita sua arte e seu tempo, a música popular e sincopada que, em última análise, ressoa do fundo da e se confunde com a própria noite, comparecem num texto poético decalcado de uma forma musical erudita. Murilo cunha uma forma poética meditativa e de ambientação noturna, em que elementos do cotidiano e divagações estéticas coexistem tranqüilamente. A "cama comprada no turco a prestações" e os "sambas" estão ao lado dos "manifestos de arte moderna" e do "cubismo" num "noturno" escrito numa linguagem coloquial que incorpora construções como "as casas que o pessoal dorme comportadinho", com sua omissão da preposição antes do relativo e seu diminutivo afetivo. Erudito e popular, discussões estéticas e cotidiano se interpenetram numa unidade híbrida. Dessa unidade, a música participa na forma erudita que subjaz ao texto poético, na forma popular urbana que é a própria noite ("uma soma de sambas")...

3. Noites cariocas, reflexões sobre a música e mais "encontros sócio-culturais" "Noturno resumido" é uma composição poética que se constrói a partir da recíproca permeabilidade entre erudito e popular e entre "elevado" e "banal". Essa permeabilidade e essa coabitação estão de novo presentes noutro poema que tematiza a noite do Rio de Janeiro:

NOITE CARIOCA

Noite gostosa de São Sebastião do Rio de Janeiro
tão gostosa

que os estadistas europeus lamentam ter conhecido tão tarde.
Casais grudados nos portões de jasmineiros...
A baía de Guanabara, diferente das outras baías, é camarada,
recebe na sala de visita todos os navios do mundo
e não fecha a cara.
Tudo perde o equilíbrio nesta noite,
as estrelas não são mais constelações célebres,
são lamparinas com ares domingueiros,
as sonatas de Beethoven realejadas nos pianos dos bairros distintos
não são mais obras importantes do gênio imortal,
são valsas arrebentadas...
Perfume vira cheiro,
as mulatas de brutas ancas dançam o maxixe nos criouléus suarentos.

O Pão de Açúcar é um cão de fila todo especial
que nunca se lembra de latir pros inimigos que transpõem a barra
e às 10 horas apaga os olhos pra dormir.[20]

O Rio hospitaleiro a todos recebe com simpatia e sensualidade. Na gostosura da noite carioca, "tudo perde o equilíbrio", tudo adquire um ar caseiro: as "constelações célebres" viram "lamparinas com ares domingueiros". E "as sonatas de Beethoven realejadas nos pianos dos bairros distintos / não são mais obras importantes do gênio imortal, / são valsas arrebentadas...". As mãos populares fazem os pianos soarem como realejos e arrebentam as sonatas eruditas, transformando-as em valsas. A esse movimento de "popularização" do erudito, acrescenta-se outro, que avança ainda mais: o do perfume que "vira cheiro" quando "as mulatas de brutas ancas dançam o maxixe nos criouléus / suarentos". Mais uma vez, o que era índice de uma pretensa atividade civilizatória das elites — a adoção e difusão da chamada boa música erudita européia — se dissolve quando as digitais populares se imprimem nas teclas dos pianos, gerando uma forma musical diferente, um produto cultural híbrido: a valsa arrebentada realejada ao

20 MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Op.cit., p. 96.

piano[21]. É uma nova música, resultado de uma metamorfose operada nas ruas e esquinas e nos subúrbios da cidade, semelhante à que sofre o perfume civilizatório das elites, quando se transforma no cheiro que, nos criouléus suarentos, a atividade dançante (mais uma vez o lúbrico maxixe!) das "mulatas de brutas ancas" (deusas da fertilidade gingante, vênus esteatopígias remelexantes, sacerdotisas do erotismo concentrado em corpos ritmados?) emana.

Esta é, a meu ver, a reflexão muriliana sobre a música popular urbana brasileira: nela, o popular se esfrega no erudito, num atrito em que o músico das ruas e dos bairros menos nobres impõe sua musicalidade "intestina", "autêntica" e empírica, com suas síncopes ancestrais, ao que a tradição musical européia lhe oferece como repertório. Assim se constituem as "valsas arrebentadas e realejadas ao piano" a partir das sonatas de Beethoven. E assim é, para um bem-humorado Murilo, a vida do músico brasileiro que opera essa metamorfose:

BIOGRAFIA DO MÚSICO

O guri nasceu no morro aniquilado de sambas
bebeu leite condensado
soltou papagaio de tarde
aprendeu o nome de todos os donatários de capitania
esgotou os criouléus da Cidade Nova
bocejou anos e anos no Conservatório

21 O verbete *valsa* da *Enciclopédia da música brasileira*: popular, erudita e folclórica (3ª ed. São Paulo: Art Editora Publifolha, 2000) fornece várias informações que interessam de perto ao que estou expondo aqui:

> "No Brasil, a primeira voga da valsa de salão deu-se com a vinda da família real portuguesa ao Brasil. Sigismund Neukomm — que viveu no Rio de Janeiro de 1816 a 1821— deixou anotadas, no seu catálogo de obras, duas *Fantasias* a grande orquestra, sobre pequenas valsas de S. A. R., o príncipe D. Pedro. A partir de então, dá-se a popularização da valsa. Por influência desta, e para os fins do século, a modinha toma ritmo ternário. Através dos conjuntos de choro, a valsa tornou-se no Brasil um gênero seresteiro. Nos salões era gênero obrigatório para os aprendizes do teclado, e nas composições de Ernesto Nazaré aclimatou-se ao instrumento, guardando traços já sedimentados da criação musical brasileira. No início do séc. XX foi cultivada em salas de diversão e confeitarias". (p. 803)

não tirou medalha de ouro
coitado
porque não tinha pistolão
mais um astro que desponta no horizonte da arte nacional
botou sapato camuflagem terno de xadrez
casou com a filha do vendeiro da esquina
que parecia com Carlos Gomes
fez diversas músicas imitando o gorjeio dos pássaros
morreu vítima de pertinaz moléstia
que zombou dos recursos da ciência
ao enterro compareceram pessoas de destaque
citando palmas com sentidas dedicatórias
chegando no céu os anjinhos de calça larga e gravata borboleta
deram um concerto de ocarina onde figurava a oitava nota
e ele desmaiou de comoção.[22]

Há nesse poema uma operação de soldagem de várias biografias de músicos — e essa operação não historia apenas vidas de indivíduos, mas a própria formação da música urbana brasileira. A origem do biografado é o morro extenuado pelos sambas; sua infância é alimentada por um produto industrializado, um índice da "modernidade" que o país teria alcançado ("leite condensado"); sua formação abarca os papagaios que empina, a escola que freqüenta como uma formalidade, os criouléus da Cidade Nova (onde "as mulatas de brutas ancas dançam o maxixe") de que extrai todas as possibilidades e anos e anos de bocejos tediosos no Conservatório. Antes de se tornar "mais um astro que desponta no horizonte da arte nacional" — assim mesmo, nessa linguagem estereotipada —, prova a experiência de ser discriminado por falta de "pistolão". Ao despontar para o sucesso, traveste-se por meio de sapatos, camuflagem e terno xadrez. Como auge dessa ascensão pessoal e profissional, o casamento com a filha do vendeiro — um comerciante ligado à música erudita de uma forma muito particular, pois se parece com Carlos Gomes... — e a composição de músicas que imitam "o gorjeio dos pássaros" — a passarinhada se fez ouvir na música erudita

22 MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Op.cit., p. 90.

pré-nacionalista e nacionalista, que buscava a "cor local" e a exploração de possibilidades timbrísticas, e em composições populares, como o "Sabiá", de Sinhô. O biografado sucumbiu a uma moléstia perniciosa, teve um enterro concorrido e, ao chegar ao céu, ouviu a sublime música das esferas executada por um conjunto de anjinhos que, vestidos como uma "orquestra típica" (à "Oito Batutas"?), tocavam ocarina.

Consultar a *Enciclopédia da música brasileira*[23] revela muito sobre esse poema. No verbete dedicado a Ernesto Nazaré, por exemplo, assinala-se que ele "nasceu na encosta do então morro do Nheco (hoje morro do Pinto), na antiga Cidade Nova". Já outro verbete informa que Calado, "o pai dos chorões do Brasil", tocava "peças eruditas e música dançante em festas de família e bailes" antes de tornar-se "professor da cadeira de flauta do Conservatório de Música" e de morrer de meningoencefalite na epidemia que, em 1880, "assolava o Rio de Janeiro". Viriato, fica-se sabendo no verbete e ele dedicado, "estudou no Conservatório de Música do Rio de Janeiro, com Calado, de quem se tornou grande amigo". Foi "integrante da orquestra do Teatro Fênix Dramática" e "disputou com Duque Estrada Meyer a cadeira de professor de flauta do Imperial Conservatório de Música, não a conseguindo por haver preferido Sua Majestade o Imperador D.Pedro II mandar nomear a Duque Estrada. Faleceu no Rio de Janeiro, vítima de tuberculose pulmonar", informa o *Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira*[24]. Acrescenta ainda que, ao lado do túmulo de Viriato, "cumprindo o desejo manifestado pelos dois amigos, que queriam ser enterrados juntos, foram depositados os restos mortais de Calado", trasladados da sepultura original em homenagem póstuma aos dois músicos. Anacleto de Medeiros, segundo a *Enciclopédia*, "matriculou-se no Conservatório de Música, onde foi contemporâneo de Francisco Braga — o do "Hino à Bandeira" e "Os lundus da marquesa". É ainda a *Enciclopédia* que informa que Anacleto, "por volta de 1887, começou a ser mais constante como compositor, lançando principalmente polcas, valsas e xótis" e que "a Banda do Corpo de Bombeiros ficou famosa sob sua direção, tendo gravado alguns dos primeiros discos impressos no Brasil, a partir de 1902".

Eduardo das Neves, palhaço e cantor de circo, foi expulso do Corpo de Bombeiros "por freqüentar fardado as rodas de boêmios e chorões", de acordo com a mes-

23 *Enciclopédia da música brasileira*: popular, erudita e folclórica. Op. cit.

24 ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2001. Consulta pela Internet, no endereço www.bn.br.

ma *Enciclopédia.* Foi "uma das figuras mais populares de artista do início do século e um dos pioneiros a gravar discos no Brasil. Acompanhando-se ao violão em suas gravações, Dudu fazia vozes, sons, sendo o precursor do humor na música popular brasileira". Sua canção mais célebre é "A Europa curvou-se ante o Brasil", com a qual "homenageou Santos Dumont em seu regresso ao Brasil, numa serenata histórica, realizada em 7 de setembro de 1903, em frente à residência do jornalista José Carlos Rodrigues, diretor do *Jornal do Comércio*, na rua Conde de Baependi, no Catete, onde o aviador brasileiro estava hospedado. Também participaram dessa homenagem Sátiro Bilhar, Quincas Laranjeiras, Chico Borges e Ventura Careca (violões), Mário Cavaquinho, Galdinho Cavaquinho, João Riper e José Cavaquinho (cavaquinhos), Irineu de Almeida e Alfredo Leite (oficlides), Passos, Geraldo e Filisberto Marques (flautas), Luís de Sousa (pistom), Licas (bombardino), Villa-Lobos (ocarina) e Sinhô, que, contando 15 anos na época, vinha à frente do grupo, segurando uma bandeira nacional". Nessa homenagem, Villa-Lobos figura entre os músicos populares — mais um encontro sócio-cultural. Voltarei a ele mais adiante.

Essa longa exposição de retalhos de vidas pretende mostrar como a "Biografia do músico" é na verdade uma arquibiografia do músico brasileiro de então, um artista que produzia sua obra numa zona imprecisa entre o conhecimento sistemático adquirido no Conservatório e o exercício de uma musicalidade "instintiva", consolidada por meio de um tirocínio feito de contatos diretos e nutritivos com instrumentos, sons, outros músicos. Nessa mesma zona de imprecisão se misturavam estratos musicais derivados de tradições e de concepções diferentes entre si — e o resultado dessa condição de trânsito permanente são obras como as de Ernesto Nazaré, que do substrato popular em que foi gerada acabou passando à condição de música de concerto. Mário de Andrade, em conferência que fez sobre a obra de Nazaré em 1926, na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo, e cujo texto foi depois publicado em *Música, doce música,* avalia:

> É mais artística do que a gente imagina pelo destino que teve, e deveria de estar no repertório dos nossos recitalistas. Posso lhes garantir que não estou fazendo nenhuma afirmativa sentimental não. É a convicção desassombrada de quem desde muito ob-

serva a obra dele. Si alguma vez a prolixidade encomprida certos tangos, muitas das composições deste mestre da dança brasileira são criações magistrais, em que a força conceptiva, a boniteza da invenção melódica, a qualidade expressiva, estão dignificadas por uma perfeição de forma e equilíbrio surpreedentes.[25]

Brasílio Itiberê, em citação de Vasco Mariz, assim se refere a Ernesto Nazaré: "[...] empregou nas suas composições uma ciência rítmica, uma beleza harmônica e uma tal riqueza de invenção melódica, que se tornou de fato o expoente máximo de nossa música popular e um autêntico precursor da música erudita de caráter nacional"[26]. Cabe aqui ressaltar que Mário de Andrade, em artigo de jornal escrito em 1940 e depois publicado na segunda edição de *Música, doce música*, elogiou muito a conferência de Itiberê sobre Nazaré, pronunciada na Associação dos Artistas Brasileiros. Cito aqui um trecho que se relaciona diretamente com aquilo que Murilo chama da "valsa realejada arrebentada ao piano". Depois de dizer que o estudo de Brasílio Itiberê é o que de melhor já se escreveu sobre Nazaré "pela contribuição histórica inédita" e "pela análise dos elementos constitutivos da arte entre popular e erudita do autor do 'Bambino'", Mário acrescenta:

> Entre os numerosos problemas versados pelo conferencista, um dos mais importantes foi o estudo sobre a contribuição trazida para o desenvolvimento da dança do Rio pelos "pianeiros" cariocas. Não sei si esta palavra "pianeiro" é popular. Brasílio Itiberê empregou-a, com muito acerto, para designar esses executantes de música coreográfica, que se alugavam para tocar nos assustados da pequena burguesia e em seguida nas salas de espera dos primeiros cinemas. Realmente, como salientou com hábil acuidade o conferencista, esses artistas tiveram poderosa influência na evolução da dança carioca.
> Gente semiculta, de execução muito desmazelada como caráter interpretativo, foram na realidade esses pianeiros os fautores daquela enorme misturada rítmico-melódica em que os lundus e fados dançados das pessoas do povo do Rio de Janeiro do Primeiro Império, contaminaram as polcas e havaneiras importadas. Como resultado de tamanha mistura, surgiram os maxixes e tangos que de 1880 mais ou menos foram a ma-

25 ANDRADE, Mário de. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. Op.cit., p. 124.

26 MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / INL, 1981, p. 95.

nifestação característica da dança carioca, até que o novo surto do samba dos morros os desbancou, com muito maior caráter e verdade popular.[27]

A posição ambígua (talvez fosse melhor dizer anfíbia) da música de Ernesto Nazaré se assemelha à dos chamados chorões que o antecederam ou que foram mais ou menos seus contemporâneos. Se Nazaré se fez um vínculo forte entre popular e erudito, nacional e importado, esses músicos também o foram, também participaram "daquela enorme misturada rítmico-melódica". Sobre eles diz o verbete "choro" da já citada *Enciclopédia da música brasileira*:

> O choro foi o recurso de que se utilizou o músico popular para executar, a seu modo, a música importada, que era consumida, a partir da metade do século XIX, nos salões e bailes da alta sociedade. A música gerada sob o impulso criador e improvisatório dos chorões logo perdeu as características dos países de origem, adquirindo feição e caráter perfeitamente brasileiros, a ponto de se tornar impossível confundir uma *Polca* da Boêmia, um *Schottische* teuto-escocês ou uma *Walsa* alemã ou francesa, com o respectivo similar brasileiro, saído da inventiva desses chorões que se chamaram Calado, Chiquinha Gonzaga, Anacleto de Medeiros, Irineu Batina, Mário Cavaquinho, Sátiro Bilhar, Candinho Trombone, Pixinguinha.

Hermano Vianna, no prefácio do livro *Choro — do quintal ao municipal*, de Henrique Cazes, reafirma e expande essas idéias:

> Do quintal ao municipal, sim, mas também de volta ao quintal, e assim sem parar, num movimento de ida e vinda (não se sabe ao certo qual é o território de "origem") que confunde muitas noções preestabelecidas, como a de alta e baixa cultura, ou erudito e popular. [...] Puxo a brasa para a minha sardinha (e Henrique Cazes não tem nenhuma responsabilidade sobre este meu "juízo de valor"), para o que penso ser o traço mais interessante de tudo aquilo de vital que aconteceu e acontece na cultura carioca e brasileira: nem o Quintal, nem o Municipal. O melhor acontece "entre", na possibilidade de ultrapassar as fronteiras rígidas que separam os vários mundos culturais, na tradução entre as vá-

27 ANDRADE, Mário de. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. Op.cit., p. 321.

rias linguagens musicais, na genial atuação de mediadores (entre-mundos, entre-linguagens) como Pixinguinha ou Radamés Gnatalli, nos lançamentos mais recentes de um "Nó em pingo d'água", de um Paulo Moura (com sua sintomática confusão urbana, suburbana e rural), de um encontro entre a Orquestra Pixinguinha e o grupo japonês Compostela (sob arranjos, não por acaso, de Henrique Cazes).[28]

A presença de Villa-Lobos como tocador de ocarina na referida serenata em homenagem a Santos Dumont é um fato particularmente importante para a exposição que venho desenvolvendo. Sua participação nesse evento é mais uma demonstração de que Villa é um mediador "entre-mundos, entre-linguagens", para empregar os termos de Hermano Vianna. Curiosamente, o instrumento que ele toca nessa ocasião é a mesma ocarina que os "anjinhos de calça larga e gravata borboleta" usaram no concerto em que "figurava a oitava nota", ou seja, os coros celestiais (com alguma ginga e muita agilidade, acrescentaria eu) emitem sua música divinal por meio de um instrumento popular, o mesmo que se ouvia em grupos de chorões cariocas — no verbete do *Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira* dedicado ao instrumento, aprende-se que

> na história da MPB, a ocarina passou a ser utilizada a partir da criação do choro, em 1870, por Joaquim A. da Silva Callado e foi muito empregada pelas bandas militares e de coreto, especialmente depois da Banda do Corpo de Bombeiros, criada pelo maestro Anacleto de Medeiros.[29]

O arquimúsico biografado por Murilo parece ter encontrado no céu a recompensa pelos longos bocejos que sofreu no Conservatório.

Villa-Lobos desempenhou um papel vigoroso na incorporação do popular ao erudito, dando sua contribuição à continuidade de um projeto de investigação da música das ruas e dos sertões que havia sido começado pela geração de músicos eruditos que o antecedeu, de acordo com a lição de Vasco Mariz, como o de Brasílio Itiberê da Cunha (tio do Itiberê citado há pouco), Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno, Francisco Braga (também já citado), Barroso Neto e Lu-

28 CAZES, Henrique. *Choro*: do quintal ao municipal. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 12-3.

29 ALBIN, Ricardo Cravo. Op.cit.

ciano Gallet (que compareceu ao encontro-mãe do livro *O mistério do samba*[30]). Esse processo foi alimentado por outros músicos, contemporâneos de Villa ou posteriores a ele (sempre seguindo a lição de Vasco Mariz): Lorenzo Fernandez, Frutuoso Viana, Brasílio Itiberê (o próprio), Jaime Ovale, Heckel Tavares, Ernani Braga, Sousa Lima, Walter Burle-Marx, Francisco Mignone, José Siqueira, Luís Cosme, Radamés Gnatalli, Waldemar Henrique, Vieira Brandão, Camargo Guarnieri. Uma das conseqüências desse processo foi a incorporação de muitos instrumentos populares à execução da música erudita — o que me faz pensar que a ocarina soprada pelos anjinhos também pode representar uma ampliação do repertório "celestial", ou seja, o biografado encontrou no céu não um grupo de anjos-pixinguinhas, mas, como decorrência de um vetor de mesma direção mas sentido inverso, uma orquestra ainda acadêmica cuja forma de tocar se tinha deixado contaminar pela técnica e pela sentimentalidade desses anjos-pixinguinhas. De qualquer forma, o arquimúsico biografado é um ser intermédio: suas perfomances ocorrem naquele "entre" sócio-cultural a que se refere Hermano Vianna no "Prefácio" ao livro de Henrique Cazes.

Essa leitura que proponho da "Biografia do músico" e dos demais poemas até aqui discutidos como uma reflexão poética bem-humorada sobre a interpenetração do popular e do erudito[31] (e também do "nacional" e do "importado" e do "baixo" e do "elevado") no processo de formação da música brasileira me foi primeiramente sugerida, aliás, por um texto escrito por Murilo Mendes a respeito de Villa-Lobos e que faz parte do livro *Retratos-relâmpago* (1965-1966):

30 VIANNA, Hermano. Op.cit.

31 José Miguel Wisnik aponta a Grécia como a origem dessa cisão. E acrescenta:

> "Antecipa-se aí de alguma forma, na reflexão platônica, o traço separador entre o que será depois a música elevada na tradição européia, circulando na cadeia que vai do sagrado ao cívico e ao artístico (ligada também a uma ciência do som), e a festa popular pagã, a música dançante, carnavalesca ou não, que correrá à margem da história da música, vista muitas vezes como manifestação inferior (profana, desordeira e vulgar), embora interferindo às vezes sobre a primeira, com a sua vitalidade proteínica." (WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras / Círculo do livro, 1989, p. 95).

VILLA-LOBOS

Nasceu para a grandeza e variedade do trabalho-festa: para fazer explodir os ritmos do segundo Oswald de Andrade, grandioso e desordeiro povo brasileiro.

Mais de uma vez fui com ele e outros, homens maduros e mulheres moças, tascar balão lá para os lados de Vila Isabel. Recordas-te, Dantinho, recordas-te, Di? Ai Jaime Ovalle e Evandro, ai Germaninha, Elsie! De charuto aceso nosso amigo integrava-se no brinquedo, ria, *veloce*, recebendo nas mãos, ao cair, enormes flores juninas de papel de seda. Saltava-lhe logo na ponta dos dedos uma melodia criança, dançante. Pois não escreveu Suzanne K. Langer que toda música é pura dança? Correndo Villa para o piano, recriava mais uma página do nosso cancioneiro: bem ambientada, dizia ele. Era na rua Dídimo e dispúnhamos então do *farniente*. Gostaríamos de perder muito mais tempo ainda. Ai Lucília!

Villa desponta do morro e da rua, de um corta-jaca de Chiquinha Gonzaga, um tango de Ernesto Nazareth, uma polca de Anacleto de Medeiros. Mas quantos outros ainda o instruem: Artidoro da Costa, Calut, Eduardo das Neves, Catulo Cearense. E os anônimos, os bem-aventurados anônimos fazedores de música não-oficial fluindo perene do populário: chorões, seresteiros, sambistas, marchistas que se ocultam na dobra dos tempos legendários da Tia Ciata.

Uai gente! A flauta, o cavaquinho, o violão. A modinha, a embolada, a serenata. O carioca passava a vida musicando. A cada um seu ritmo particular. Domina tudo a larga faixa do povo, uma categoria! Pelo menos uma categoria musical. Viva o carnaval que nos compensava do resto do ano inútil. Naquele tempo inexistia a máxima desafinação: a bomba atômica. Pessoas pré-industriais, quase prolongávamos a Arcádia, mal comparando.

Villa segundo Murici emprega todos estes instrumentos: o camisão, a tartaruga, o bambu, o tambi, o pio, o agogô. Ritmonova. Percute. Síncopa.

O Rudepoema. Uirapuru. As Cirandas. Mandu-Sarará. A épica dos Choros. Apare-

cem os Parecis: Nozaniná. Canide-Ioune. Ualalocê. Kamalalô. As Bachianas, com a participação de Bach e outros, assimilados ao modo brasileiro, "ambientados". As Três Marias: Alnitah, Alnilam, Mintika. O Guia Prático de se conhecer o Brasil. Os jogos da nossa infância: Gude. Diabolô. Bilboquê. Peteca. Pião. Futebol. Soldadinhos de chumbo. Jogo de bolas. Capoeiragem. Uma duas angolinhas. Vai abóbora! O cravo brigou com a rosa. Carneirinho carneirão. A maré encheu. Na Bahia tem. Vamos atrás da serra calunga. Vamos ver a mula-sem-cabeça briga de galos briga de navalhas a lua dourada sua bênção.

Tudo o que nós nascemos, crescemos, cantamos, amamos, dançamos, respiramos, comemos, passa pelas ruas de Villa-Lobos. Pelas ruas de Villa-Lobos passa o passo do nosso desafinado, atormentado Brasil. Todo mundo passa. Quem dera que "bem ambientado", e sem Bomba![32]

Mais encontros nas noites cariocas: Villa-Lobos comandava o grupo de artistas que iam para a musicalíssima Vila Isabel destroçar balões nas festas juninas. Com ele iam o poeta (e cantador diletante de "modinhas de Catulo", segundo Bandeira) Dante Milano, o pintor Di Cavalcânti, o músico Jaime Ovalle, o jornalista e lingüista (e também violoncelista) Evandro Pequeno e as cantoras Germana Bittencourt e Elsie Houston. E Murilo Mendes, é claro. É ele quem indica que essas celebrações ocorriam no tempo em que Villa e sua então esposa Lucília viviam na rua Dídimo. É Vasco Mariz quem informa que esse era o endereço do casal por volta de 1920, época em que foi composto o "Choros n. 1". Se levarmos em conta que Germana Bittencourt faleceu em 1931, temos aí a mesma década de 20 em que foram produzidos os *Poemas* como período em que Murilo ia junto com Villa e companhia "tascar balão". E nesse mesmo período talvez tenham sido objeto de audição ou assunto de muita conversa os músicos populares, anônimos ou não, a que Murilo credita muito do que subjaz a Villa e o "ambienta" — músicos nomeados (ou não) no terceiro parágrafo do "Retrato-relâmpago" e cujas trajetórias estão sintetizadas, a meu ver, naquela "Biografia do músico". O "Retrato-relâmpago" dedicado a Villa-Lobos é suficientemente claro e sensível na avaliação de todo esse

32 MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Op.cit., p. 1258-9.

mundo musical. Há nele achados poéticos como "fazedores de música não-oficial fluindo perene do populário: chorões, seresteiros, sambistas, marchistas que se ocultam na dobra dos tempos legendários da Tia Ciata" e quase-máximas como "O carioca passava a vida musicando", que reafirmam num modo de dizer mais belo algumas idéias de Murilo Mendes sobre a música popular que já expus em outros pontos deste ensaio. O "encontro" entre esse texto e a "Biografia do músico" ilumina uma reflexão sobre a música popular urbana brasileira — e essa luz também recai sobre "A família russa no Brasil", "Marinha", "Noturno resumido", "Noite carioca".

4. Uma história também musical do Brasil ou uma história também do Brasil musical A "fase brasileira" e "carioca" de Murilo Mendes apresenta ainda os textos de *Bumba-meu-poeta* e *História do Brasil*. Nesses livros, a música popular também ocupa espaço importante, reafirmando e expandindo o que os *Poemas* já haviam anunciado.

Em *Bumba-meu-poeta*, Murilo coloca o poeta como a vítima do sacrifício ritual encenado na dança dramática do bumba-meu-boi[33]. Em seu texto, entre as vozes coletivas há o Coro de vitrolas, o Jazbande (grafado assim mesmo pelo poeta) e o Rancho Lira-do-Amor. O Coro de vitrolas comenta a beleza e a importância para o poeta de outra personagem, A Primeira Namorada. O Rancho Lira-do-Amor, com suas flautas, violões e cavaquinhos, saúda o poeta numa linguagem que sugere "catulices", um pastiche insosso de chavões acadêmicos: "Salve, salve, vate ilustre / alma rara de safira / que o segredo da harmonia / guardaste na tua lira / de tão divinal poesia". É o Jazbande que anuncia algo que interessa de perto a este ensaio:

33 Uma exposição bastante pormenorizada das características do bumba-meu-boi é feita por Oneyda Alvarenga no capítulo "Danças dramáticas" do seu *Música popular brasileira* (Porto Alegre: Editora Globo, 1950). Não aprofundei as possibilidades de interpretação que o emprego de uma forma poética baseada na estrutura do bumba-meu-boi oferece, porque quis concentrar minha atenção na linha da música popular urbana que percorre as transformações que produzem o samba a partir das síncopes-mães do lundu.

Seu dono da festa, aqui
chegamos meio atrasados.
Encontramos no caminho
um povão em desatino,
vai derrubar o governo.
Ao povo nos ajuntamos,
demos concerto pra ele.
Este povo não faz nada
sem auxílio musical.[34]

Na década de 20, eram comuns os grupos musicais denominados *Jazz* (alguns exemplos citados por José Ramos Tinhorão em *História social da música popular brasileira*[35] são o *Jazz-Band* Brasil América, a Orquestra Ideal *Jazz-Band*, o *Jazz-Band* Sul-América, o *Jazz-Band* República e o *Jazz-Band* Caracafu). É o mesmo Tinhorão quem informa que nos

> bailes do tipo gafieira, realizados em sobrados do Centro, do Catete e de Botafogo, onde se divertia o grosso da população negra e mestiça, as orquestras eram chamadas simplesmente de *jazz* e — segundo depoimento de Jota Efegê no livro A *cabrocha* — tocavam eles, em 1930, indiferentemente, sambas, maxixes, *fox-blues* e valsas.[36]

Bumba-meu-poeta foi publicado pela primeira vez na *Revista Nova*, em 1932, com data de 1931 — o que mostra que Murilo estava colocando em cena um tipo de conjunto musical popular e urbano muito comum naqueles dias.

O Jazbande muriliano enuncia uma idéia que considero básica para o conjunto da reflexão sobre a música popular do Brasil desenvolvida até aqui: "Este povo não faz nada / sem auxílio musical". Permito-me interpretar esse conceito de "auxílio musical" de pelo menos duas formas: a música auxilia o povo porque o ajuda a fazer o que tem de fazer e também porque lhe permite exprimir o que necessita ex-

34 MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Op.cit., p. 128.

35 TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. Lisboa: Editorial Caminho, 1990.

36 Apud VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Op.cit., p. 117.

primir. É expressão que age, ação que se exprime. Tudo isso com festa, alegria, humor, carnaval. Tudo isso levado para as páginas da *História do Brasil*, que, com seu modo irreverente e iconoclasta, revisita episódios e revê personagens, relendo-os em clave diferente daquela com que a historiografia oficial costuma interpretá-los, para empregar uma metáfora musical. Nesse repercurso da História nacional, a todo momento surge a música popular:

1500

A imaginação do Senhor
Flutua sobre a baía.
As pitangas e os cajus
Descansam o dia inteiro.
O céu, de manhã à tarde,
Faz pinturas de baú.
O Pão de Açúcar sonhou
Que um carro saiu da Urca
Transportando com amor
Meninas muito dengosas,
Umas, nuinhas da silva,
Outras, vestidas de tanga,
E mais outras, de maillot.
Chega um índio na piroga,
Tira uma gaita do cinto,
Desfia um lundu tão bom
Que uma índia sai da onda,
Suspende o corpo no mar.
Nasce ali mesmo um garoto
Do corpo moreno dela,
No dia seguinte mesmo
O indiozinho já está
De arco e flecha na mão,
Olhando pro fim do mar.

De repente uma fragata
Brotou do chão da baía,
Sai um velho de tamancos,
Fica em pé no portaló,
Dá um grito: "Bofé, vilões!
Descobrimos um riacho
E a fruta aqui é bem boa".
No mesmo instante o garoto
Lhe respondeu: "Sai, azar!"
Despede uma flecha no velho
Que olha pro índio mais velho
Cheiinho de barbas brancas.
Pensa que é Dão Sebastião,
Dá um tremor no seu corpo
E zarpou para Lisboa.[37]

Essa bela cena edênica apresenta um anacronismo musical: um índio que, com uma gaita, "desfia" um "lundu tão bom" que é capaz de fazer uma índia sair da onda (onde simplesmente nadava ou da qual foi gerada, Afrodite em Pindorama?) e dar à luz um indiozinho — poderoso lundu esse que fertiliza e fecunda. Segundo Carlos Sandroni,

> a palavra "lundu" (grafada às vezes também "londu", "lundum" etc.) designa na música brasileira coisas diferentes, que são em geral consideradas como interligadas. Ela foi primeiro o nome de uma dança popular, depois o de um gênero de canção de salão e, finalmente, o de um tipo de canção folclórica.[38]

Apesar de ser tradicionalmente descrita como uma manifestação de origem afro-negra, o lundu constitui, de acordo com Sandroni, uma dança crioula: a documentação histórica a seu respeito permite identificar suas mais remotas mani-

37 MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Op.cit., p. 143-4.

38 SANDRONI, Carlos. Op.cit., p. 39.

festações por volta de 1780, sempre com a participação de mestiços e brancos ao lado dos negros. Já o lundu-canção, sempre segundo Sandroni, apesar de ter sido associado à figura de Caldas Barbosa, que fez muito sucesso em Lisboa entre 1770 e 1800, só se fixou durante o século XIX como um gênero definido.

Essas datas reafirmam o anacronismo muriliano. Mas tal anacronismo não representa de fato um problema, pois a *História do Brasil* não se pauta pela precisão documental e cronológica, mas sim pela sátira, pela paródia e pela reinterpretação de dados culturais daquilo a que se costuma chamar nacionalidade. Além disso, o poema cria uma espécie de tempo mítico, pois é uma gênese à qual se acopla a chegada dos portugueses — o "índio mais velho" tocador de lundu é a um só tempo o herói-civilizador Sumé e Dão Sebastião. A chegada de Cabral faz de 1500 o ano da incorporação oficial do Brasil ao Ocidente. Mas aqui não havia um vazio cultural e demográfico: havia um Pão de Açúcar que sonhava um futuro, havia um povo que já possuía uma expressão musical poderosa. O lundu é, assim, identificado como a primeira forma de expressão musical do Brasil, e não interessa neste caso saber se de fato houve ou não houve lundus "indígenas". Interessa, sim, que um estudioso da música popular como Carlos Sandroni começa a contar a história do samba (que, como vimos, assumiu a posição de música brasileira "por excelência") a partir do lundu. Lá está ele, crioulo, na origem de todo um percurso que veio desembocar na música popular deste Brasil aqui...

Em muitos outros poemas da *História* a música popular comparece. "Fadistas versus Nassau" fala das "guitarras do Orfeão" cujas cordas "vão rebentaire"; "O mercado dos mascates" menciona "os sons das flautas vibrando"; "O alferes na cadeira" começa com os versos "Antes eu fosse Dirceu, / Vivesse aos pés da mulata / Desfiando o lundu do amor"; "Força do Aleijadinho" cria uma paisagem sonora: "Lá fora os lundus dos escravos/ Acordam a lua do sono"; "A mão do Domingos José Martins" reprisa *As cartas chilenas* e denuncia a prática da dança do umbigo em Palácio. "Serenata da dependência" menciona os lundus de D. Pedro I e de sua marquesa preferida. E é seguido pelo seguinte poema:

A PESCARIA

Foi nas margens do Ipiranga,
Em meio a uma pescaria.

Sentindo-se mal, D. Pedro
— Comera demais cuscuz —
Desaperta a barriguilha
E grita, roxo de raiva:
"Ou me livro d'esta cólica
Ou morro logo d'ua vez!"
O príncipe se aliviou,
Sai do caminho cantando:
"Já me sinto independente.
Safa! Vi perto a morte!
Vamos cair no fadinho
Pra celebrar o sucesso."
A Tuna de Coimbra surge
Com as guitarras afiadas,
Mas as mulatas dengosas
Do Club Flor do Abacate
Entram, firmes, no maxixe,
Abafam o fado com a voz,
Levantam, sorrindo, as pernas...
E a colônia brasileira
Toma a direção da farra.[39]

O maxixe das mulatas dengosas abafa o fado. É a independência, proclamada por D. Pedro I num momento de desespero intestinal. O poema faz menção jocosa à composição do Hino da Independência, que, de acordo com a tradição, D. Pedro teria escrito ainda "no calor da hora". E a identidade do novo país se afirma pela expressão musical: na *História do Brasil*, essa é a primeira menção ao maxixe, "primeira dança genuinamente brasileira", diz a *Enciclopédia da música brasileira*. Murilo, que já havia feito questão de marcar a descoberta com o lundu, gênero matriz, vinca a independência com a marca sacudida e enérgica do maxixe.

O último poema de *História do Brasil* é "O avô princês", um texto longo que narra

39 MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Op.cit., p. 164-5.

como a família Pitangueira, que já "dera muitos titulares, / Ministros e senadores" "estava sem um tostão". Para conseguir dinheiro para o carnaval, essa família decide vender os retratos dos avós, exatamente no momento em que "Lá fora passava um rancho / Cantando o samba da moda". O comprador dos retratos foi um alemão, interessado apenas em suas molduras. Retiradas das molduras e enroladas, as telas se sentem abandonadas no fundo de uma gaveta, desenrolam-se e "retomam seus movimentos":

> Seguram nas baterias
> E vão pelo bairro afora
> Fazendo uma barulhada.
> Se incorporam no rancho
> "Arrepiados de Bangu".
> Tomam emprestado pandeiros,
> Reco-reco e dois violões.
> Saltou o pires em cena.
> Cai níquel que nem chuchu.
> Improvisam fantasias
> De baiana e dominó.
> O mais metido era o avô,
> Fantasiado de princês.
> Dançava com muito garbo,
> Evolui com harmonia,
> Ao mesmo tempo com dengue
> E com grande majestade.[40]

Com o dinheiro arrecadado nessa função, os antepassados compram suas molduras de volta e se fazem outra vez retratos em sua antiga casa, "esperando a volta do carnaval".

"O avô princês" é uma narrativa alegórica. São os retratos dos antepassados que financiam o carnaval da família Pitangueira, brasileiríssima no nome (as pitan-

40 Ibidem, p. 192-3.

gas, em "1500", descansavam em companhia dos cajus) e no amor às folias carnavalescas. Vendidos os quadros, desprezadas as telas, ocorre o maravilhoso: o que era pintura revira gente, se integra ao rancho, toca, canta, dança, emite síncopes e ganha dinheiro. E retorna à condição de imagem veneranda, marotamente esperando o próximo carnaval. O mais destacado ("metido", diz gostosamente Murilo) desses foliões foi o avô, "fantasiado de princês". Se se levar em conta que "princês" já tem, na acepção com que é usada no texto, o sentido de "fantasiado de príncipe", pode-se construir uma interessante teoria sobre uma elite brasileira que vivia cotidiamente fantasiada e que, no carnaval, acrescentava uma nova fantasia à de todos os dias. Fantasiada todos os dias porque esta era uma terra em que a elite se instalou para dela extrair riqueza, tentando trazer para ela uma cultura postiça: brasileiros vivem no e do Brasil vestidos de europeus. Fantasiada no carnaval porque assumia então uma cultura que também não era a sua, a cultura popular: brasileiros "nobres" vestidos como os brasileiros pobres que se vestem de nobres para brincar.

O avô princês "Ao mesmo tempo com dengue / E com grande majestade" é, portanto, mais um encontro entre classes sociais e culturas de classes deste país. É a elite europeizante que ama o carnaval popular e a ele se integra (e dele tenta se apropriar com gana, pode-se acrescentar). É a mistura de elementos sociais e culturais de origens variadas, é um todo dinâmico e mutável que combina "dengue" e "majestade". Desse todo é parte sonora e dançável o samba, que um dia foi maxixe, que um dia foi lundu. Essa é a história musical do Brasil, que a *História do Brasil* também conta. Essa também é uma história poética da música popular urbana brasileira, expressão que age, ação que se exprime.

A *História do Brasil* radicaliza o que os poemas "brasileiros" e "cariocas" de *Poemas* e *Bumba-meu-poeta* já haviam exposto como método poético: a dicção marota, a incorporação do coloquial, a paródia, o prosaísmo temático e estilístico. Radicaliza porque constrói um conjunto de poemas que têm unidade como reinterpretação irreverente do percurso histórico e cultural do país. E faz isso percorrendo uma ampla gama de atos e de falas, num levantamento complexo de fatos históricos, discursos sobre esses fatos e manifestações culturais envolvidas — como é o caso da música popular urbana, que se constitui concomitantemente à "construção da nacionalidade" — que o livro vislumbra como edificação de

uma "bagunça transcendente", para usar uma expressão do próprio Murilo. É revelador que a música popular ocupe um papel tão nítido nessa reescrita da história brasileira: Murilo pensava a música popular na sua "linha evolutiva" e na sua complexidade de produto cultural resultante das permeabilidades que já apresentamos. E o pensava numa poesia de dicção antiacadêmica, uma quase-prosa de certa forma agressiva de tão afastada dos padrões mais correntes da poesia. Fiz menção neste ensaio, em alguns momentos, à síncope. O próprio Murilo fala dela quando "retrata" Villa-Lobos, que "ritmonova. Percute. Síncopa". Carlos Sandroni ensina que a palavra "síncope" designa as "articulações contramétricas". A cometricidade e a contrametricidade surgem quando o ritmo confirma ou contradiz o fundo métrico, que é constante, continua a nos ensinar Sandroni. Penso que é possível ver na experiência poética "brasileira" e "carioca" de Murilo uma manifestação de contrametricidade na poesia — afinal, é uma dicção poética que também "ritmonova", que "contradiz o fundo métrico", se se pensa nas formas acadêmicas de poesia que o Modernismo de então ainda combatia. E essa contrametricidade ganha um interessante matiz quando se pensa que foi nela que Murilo falou da música popular urbana do Brasil, contramétrica "de raiz".

5. Outros Murilos também popularmente musicais Este ensaio delimitou como campo de análise a chamada fase brasileira e carioca da obra poética de Murilo Mendes e nela procurou identificar as referências à música popular urbana. A partir dessas referências, tentei demonstrar como Murilo expressou uma forma de pensar essa música popular urbana e sua importância no conjunto das manifestações culturais brasileiras em seus poemas. Era uma época em que os poetas pensavam, repensavam, ruminavam e tornavam a ruminar o Brasil, e Murilo colocou sua colher nesse "pensamenteio" todo — e nele também soprou sua ocarina.

Ao lado dos poemas que compõem esse campo de análise, Murilo produziu muitos outros em que a música popular urbana aparece integrada aos elencos de referências e imagens selecionadas e poetizadas. Em *Poemas*, por exemplo, há "Limites da razão", cuja primeira estrofe diz: "Atrás do meu pensamento / os demônios destroem as meninas que eu gostei, / fazem com o movimento e o es-

pírito delas / um samba pros outros dançarem". Na segunda estrofe, surge um "manequim vermelho do espaço", figura que, de acordo com o que Murilo falou de sua obra em momentos posteriores da sua vida, foi colhida no primeiro De Chirico. Em *O visionário*, livro que reúne poemas escritos entre 1930 e 1933, mas só publicado em 1941 — e que nem Murilo nem a crítica costumam incorporar à "fase brasileira" e "carioca" —, são muitas as referências à música popular urbana. Há, logo no primeiro poema do livro, "Mulher em todos os tempos", um anjo que toca saxofone (que de alguma forma se parece com a gaita demiúrgica do índio de "1500"). O *jazz-band* (grafado desta forma) surge em "O concerto". O maxixe recomparece em "A noiva". E assim se seguem mais *jazz-bands*, a "Caraboo", sucesso carnavalesco de 1913, flautas, clarins de vitrolas, "as orquestras que se refugiaram nas vitrolas" ao longo de vários poemas. Em "Novíssimo Prometeu", um dos poemas mais antologiados de Murilo Mendes, há as "filhas do mar vestidas de maiôs, cantando sambas". "O filho do século", ao despedir-se do mundo, despede-se também dos "sambas". Em *Os quatro elementos*, livro de 1935, há "o último *fox-blue*" na "Anti-elegia n. 2". E o foxtrote de "O operador". Nas obras poéticas posteriores, a música popular praticamente desaparece do elenco de referências culturais do poeta. Todas essas referências e também a súbita falta delas sugerem bons caminhos de investigação e análise. Algumas direções já foram apontadas pelo próprio Mário de Andrade, que incluía na carioquice de Murilo a facilidade com que ele misturava elementos dos mais variados planos, como ocorre em "Limites da razão" e "Novíssimo Prometeu", citados acima. Outras existem, mas fogem às pretensões deste ensaio.

6. Um fim lá no começo Quando afirmei que Murilo elaborara seus juízos sobre a importância da música popular urbana a partir não apenas de uma reflexão, mas também da audição dessa música em momentos privilegiados, estava pensando no "Retrato-relâmpago" dedicado a Villa-Lobos, mas não apenas nele. Parece-me razoável propor, a partir da leitura desse texto, que Murilo e Villa (juntos ou não) costumassem ouvir àquela altura "música não-oficial" e que trocassem impressões e opiniões sobre ela. Isso me parece razoável, mas reconheço que o texto não afirma que isso de fato tenha ocorrido — e não encontrei até o momento nada que pudesse atuar como uma prova mais concreta dessa audição. Na ver-

dade, o momento realmente privilegiado de audição desse tipo de música — aquele que me levou a fazer aquela afirmação no início deste ensaio — não era exatamente esse.

Em *Formação de discoteca*, no capítulo dedicado a Villa-Lobos, Murilo afirma que

> De fato, sinto na música de Villa-Lobos os elementos poderosos que ligam nossa psique à alma do próprio mundo: *os traços de parentesco pelos quais o Brasil se acha integrado numa vasta comunidade lírica, e que nos foram revelados na nossa infância, sob as espécies das cirandas, das modinhas, das serestas, das cantigas de trabalho, de ninar e outras; aqueles elementos de antiga herança cultural pelos quais nos ligamos a uma comunidade religiosa, cantante e dançante, elementos de transmissão de emoções, espantos e deslumbramento*, que fizeram Villa-Lobos, num extraordinário golpe de intuição, aproximar os motivos brasileiros dos de Bach, transfigurando-os e universalizando-os numa síntese para sempre famosa... Assim o nosso músico supremo resguardou *muitos dos valores permanentes do nosso passado e da nossa infância*, desprezando o entulho de uma tradição morta e liquidando com certas preocupações secundárias de folclore, mas servindo-se do folclore como um trampolim para superiores realizações.[41] [grifos meus]

Os grifos que fiz já indicam que o que me interessa no trecho citado é o que Murilo deixa entrever de si mesmo: há, para ele, entre os países, "traços de parentesco" que formam uma "vasta comunidade lírica". Tais traços nos são revelados "na nossa infância" pela música folclórica e também pela música popular. Assim, integramo-nos a uma comunidade que canta e dança, experimentamos "emoções, espantos e deslumbramento". Nosso passado e nossa infância nos incutem valores permanentes. Para Murilo, a audição do repertório cancional folclórico e popular na infância é um ingrediente de muito peso na construção daquilo que no indivíduo o integra à comunidade mais próxima, que por sua vez está integrada à "vasta comunidade lírica". Essa audição infiltra nos indivíduos "elementos de antiga herança cultural", "emoções, espantos e deslumbramento" já codificados em linguagem e em forma de experimentar e de avaliar o experimentado. A importância que

41 MENDES, Murilo. *Formação de discoteca*. São Paulo: Edusp / Giordano / Loyola, 1993, p. 118-9.

Murilo confere ao papel formador e integrador da música na infância me parece estar na origem do impulso que o levou a refletir sobre a música popular urbana. Algo que me faz pensar assim é o fato de ele ter dado o nome de "O jogador de diabolô" à primeira parte dos *Poemas* — na qual estão muitos dos textos "brasileiros" e "cariocas" de que tratamos aqui.

Outro fato que me faz pensar assim é o capítulo "Isidoro da flauta" — o mesmo Isidoro do poema "Murilo menino", de *Poesia liberdade* —, do livro de memórias *A idade do serrote*:

ISIDORO DA FLAUTA

Nasci coisando, nasci com a música. Recordo-me perfeitamente de ouvir o nosso Orfeu n. 1, Isidoro, flauteando na casa de meu pai, de Titiá e de Sinha Leonor, tendo eu três anos de idade; Mamãe Zezé pianolando e cantando, mais tarde soube, árias de Porpora e Caldara.

Um homem de ouvido afeito desde cedo à visitação da música não suporta o mesmo normal desafinamento, quanto mais o cliquetis de espadas e ruído de bombas.

Isidoro da flauta é, por acaso, preto. Fino; música é com ele; Isidoro flauteia a vida inteira; seu canto menor aplaca por instantes ódio, inveja, libidinagem, alguns trovões. Que idade tem Isidoro? É intemporal, como tantos da sua resistente raça. Não pacifista, antes pacífico.

Cheira a domingo, é a flauta de Isidoro da flauta que se aproxima, uma pequena festa levantada no eco, jasmins-do-campo orvalhando, o vácuo expulso, a evaporação da mágua, um sub-céu incorporado à curva do meu ouvido; segundo Rimbaud, um vento de diamantes.

No princípio quero pegar o som. Isidoro passa-me a flauta, é preta com uns enfeites prateados, reviro-a de todo o jeito, Isidoro cadê o som, responde: o som está escondido na minha boca e no oco da flauta mas eu aperto ele com as mãos; Isidoro ri, sadio, parece que tem 64 dentes, branquíssimos. Isidoro cadê o som? Isidoro sem dúvidas está mordendo o som. Corro para lá para cá, vejo um começo de incêndio no morro do

Imperador, julgo que o morro acendeu um fósforo. Cadê o som? Isidoro querendo me sossegar diz que o som correu para apagar o fogo mas vorta já.

Ninguém isola Isidoro da Silva da sua flauta. Não se diz mais: Isidoro, ou o preto Isidoro, se diz hoje e sempre Isidoro da flauta.

Lá das profundas da noite — rua perpendicular ao meu ouvido — vem a serenata andando, e eu com mãos acesas para pegá-la. Flauta, cavaquinho, violão. Não sei quem está no cavaquinho e no violão, só sei que Isidoro da flauta está na flauta. Ouço os pés da serenata chegando. Param de fronte ao número 467 onde mora Dona Lucinda, viúva de porte majestoso, com seis filhas. A serenata será para todas, inclusive a viúva? Para as meninas garanto. Eu gosto da quinta, a Marilu, sonsa, atirada, sorriso moreno, que me aplica os olhos castanho-amarelados; a viúva costuma me dar beliscões, mas de simpatia. A serenata, passos vazios, afastou-se, reviro-me no travesseiro, nunca verei de perto o som, nem o tocarei. Por outro lado, segundo Gil Vicente, já vejo cousas que não vêm nem vão. Não ouço mais o tique-taque do relógio, penso, na certa foi dormir. O ouvido se me abruma; faz frio, tenho os dentes descobertos. [42]

Murilo criança se constrói com árias e com o som da flauta do seresteiro negro Isidoro da flauta. Isidoro sopra no menino Murilo "elementos de antiga herança cultural", "emoções espantos e deslumbramento". Murilo, que, criança, quis pegar o som[43] e para isso investigou a flauta de Isidoro. Adulto, retornou à música de Isidoro e contou-a num belo texto ao qual não faltam delicadeza de sentimentos e de imagens ("uma pequena festa levantada no eco", "um sub-céu incorporado à curva do meu ouvido"), sutilezas verbais como "mágua" — a mágoa que

42 Idem. *Poesia completa e prosa*. Op.cit., p. 900-1.

43 "O som é um objeto subjetivo, que está dentro e fora, não poder ser tocado diretamente, mas nos toca com uma enorme precisão. As suas propriedades ditas dinamogênicas tornam-se, assim, demoníacas (o seu poder, invasivo e às vezes incontrolável, é envolvente, apaixonante e aterrorizante). Entre os objetos físicos, o som é o que mais se presta à criação de metafísicas. As mais diferentes concepções do mundo, do cosmos, que pensam a harmonia entre o visível e o invisível, entre o que se apresenta e o que permanece oculto, se constituem e se organizam através da música." (WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. Op.cit., p. 26).

se evapora como água, que é o que o orvalho é. E a percepção de que a música de Isidoro soava para ele, Murilo, "lá das profundas da noite", lá do "Brasil profundo" de onde o negro lançou uma para sempre resistente, nítida e generosa síncope de tristeza, alegria.

Ulisses Infante é doutorando em Literatura Brasileira pela USP e professor da FAL — Faculdade de Alagoas —, em Maceió. Publicou *Textos*: leituras e escritas, 2000; *Do texto ao texto*, 1998; *Curso de Literatura de Língua Portuguesa*, 2002 [Scipione].

O AVESSO DO FOLCLORE: MUSICALIDADE URBANA E PENSAMENTO MUSICAL NOS ANOS 20

MAURÍCIO DE CARVALHO TEIXEIRA

Resumo Este ensaio trata do impacto da industrialização da música nos meios letrados, durante a década de 20, buscando associar as transformações das manifestações populares com uma crescente defesa do folclore. Esta relação conduz a uma abordagem particular da literatura musical de Mário de Andrade, mostrando sua relação com esse contexto. **Palavras-chave** Mário de Andrade; música; indústria fonográfica.

Abstract *The 1920's was a peculiar time regarding modernism and jazz-band. This essay deals with the impact of music industrialization in literary milieux, seeking association of changes in popular manifestations to an increasing defense of folklore. Such relation leads to a specific approach to* Mario de Andrade's *musical literature, manifesting its connection to that context.* ***Keywords*** Mário de Andrade; *music; record industry.*

O entre-guerras, o mesmo período próprio aos que se reivindicavam modernistas, conferiu um caráter particular à produção musical — um tanto pelo desenvolvimento da indústria fonográfica como propagadora de gostos, mas também pela valorização de qualquer música que abastecesse com pulsação rítmica (ou polirrítmica) os salões dançantes e as salas de concerto: "Isso ainda se demonstra pela predominância da Dança, não apenas na Música, porém na vida contemporânea"[1].

A música comercial invadia as cidades formando novos territórios sonoros, munindo-se de canções e danças adaptadas das danças coletivas para os meios de propagação impressos ou gravados mecanicamente. Na música moderna era feito outro tipo de metabolismo do folclore, que justificava a nova estética musical, levando a expansões na fronteira do ruído, com polifonias e instrumentos inusitados. Entretanto, ambos (dançantes e concertantes) buscavam romper, de forma mais ou menos consciente, com os afetos da música escrita que predominavam até então, principalmente nos meios letrados e semiletrados.

Neste contexto, podemos ver como muitos dos conceitos, teorias e debates musicais eram criados não pela evolução inequívoca da música ou da ciência, mas por

1 ANDRADE, Mário de. *Compêndio de história da música*. São Paulo: L. G. Miranda Editor, 1936 [1929], p. 190.

sujeitos sarapantados com a modernização artística e tecnológica, seja em salas de concerto ou pistas de dança.

Influências deletérias Embora um pouco deslocado do foco folclorista, o maxixe como ritmo e como expressão popular tornou-se interessante à discussão musical mais pela sua onipresença que por sua originalidade. O termo maxixe podia denominar qualquer dança coletiva ou maneira informal de executar uma música. Não estava mais necessariamente restrito àquela célula rítmica que vinha sendo fixada desde o século XIX, tampouco se conservou como expressão ou como unidade nem mesmo até a década de 30[2]:

> A evolução do maxixe pro samba contemporâneo parece mais uma reação do negrismo étnico do brasileiro contra o branquismo excessivo do Maxixe. [...] O samba contemporâneo, pela sua maior languidez, diluição de síncopa, pelo seu muito maior dengue rítmico, pelo seu movimento menos duro e andamento um bocado mais nazarento, pelo entrecortado da sua linha melódica cheia de paradas no canto, pela sua volta à dança sempre vocal (o maxixe era muitas vezes exclusivamente instrumental), pela nova timbração vocal mais efeminada (ambas estas, timbre vocal e fraseado entrecortado, influências do jazz e do blues ianques), é uma reação negra contra o maxixe, é uma volta a nascentes mais idôneas, é uma reprimitivização de nossa dança urbana, por direta influência negra, ou de caracteres negros assimilados por brancos.[3]

2 Brasílio Itiberê identifica a síncopa de colcheia característica do maxixe: "As variações populares, consideradas desprezíveis pelos nossos avós aristocratas, passaram então a ser encaradas como um alimento espiritual excelente e uma espécie de gênero de primeira necessidade na confecção da música nacional. [...] Mas aos poucos a cousa foi evoluindo e uns cavalheiros audaciosos começaram a compor suas músicas usando a melódica popular direta e ingênua (às vezes imprópria e inadequada) — ou, então, o ritmozinho elementar, semi-colcheia, colcheia, semi-colcheia, esse tal que a gente já anda com raiva dele." (*Boletim música viva*. Jan./fev. 1941)

3 *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989, p. 324 (verbete "Maxixe").

Nos anos 20, a produção e a crítica cultural valorizavam o primitivo e o arcaico; nas artes isso foi assumido como estética e na música comercial foi convertido em lucro. O escritor Lima Barreto já havia questionado esse interesse repentino por tudo que fosse de origem afro, depois de haver testemunhado preconceito e exclusão a vida toda. Este estranhamento o fez perceber a associação entre as transformações do maxixe e os novos ritmos norte-americanos. Ademais, a epidemia do *jazz* era secundada pela praga macunaímica do *foot-ball*:

> Há uma coisa a notar: é que esse maxixe familiar não foi dos "Escorregas" de Cascadura para o Achilleon do Flamengo; ao contrário, veio deste para aquela.
> O meu estimado Mendonça atribuiu o "andaço" dessas danças desavergonhadas ao futebol. O Senhor Antônio Leão Veloso achou isso exagerado. Pode haver exagero — não ponho em dúvida tal coisa — mas o tal de futebol pôs tanta grosseria no ambiente, dando desdém pelas coisas de gosto, e reveladoras de cultura, tanta brutalidade de maneiras, de frases e de gestos, que é bem possível não ser ele isento de culpa no recrudescimento geral, no Rio de Janeiro, dessas danças luxuriosas que os hipócritas estadunidenses foram buscar entre os negros e os apaches.[4]

Corpos em movimento, jogos atléticos, exercícios competitivos, ritmos mais ou menos americanizados ou amaxixados, artistas ou elementos artísticos negro-africanos, mulheres que dançam em público, casas de dança e suas orquestras próprias e música gravada em discos formaram o ambiente dançante dos anos 20. O início da era do *jazz* coincidia com a quebra das convenções vitorianas de comportamento social, principalmente no que se refere à emancipação feminina, liberando mentes e corpos para o esporte e para as danças públicas. Mário de Andrade, no *Ensaio sobre a música brasileira,* ressalta que todas estas transformações

4 LIMA BARRETO, Afonso H. de. "Bailes e divertimentos suburbanos". *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 7.2.1922. In: *Margindália*. São Paulo: Brasiliense, 1956, p.63. Também Nicolau Sevcenko evidencia o imenso impacto que o crescimento da indústria do lazer e a "proliferação epidêmica dos ritmos frenéticos" causavam na cidade: "Assim como pululavam os clubes desportivos e de futebol, assim também deram de vicejar os 'music-halls', os 'salões de dança', as 'sociedades dançantes' [...]" (*Orfeu extático na metrópole*: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.90).

não são mérito da música norte-americana: Não é por causa do *jazz* que a fase atual é predominantemente rítmica. É porque a fase atual é de predominância rítmica que o *jazz* é apreciado tanto.[5]

A música que se ouvia era um *jazz* arcaico, mas não original ou autêntico. Era uma nova música de apelo popular, que convidava à dança pelo efeito da síncopa constante paramentada por diversos timbres instrumentais, mostrando-se ao mesmo tempo exóticos e modernos (como o coro de instrumentos de sopro em *ostinato*) — além de combinações e novos usos de instrumentos com intenções de surpreender[6]:

> Mas assim quotidiano, de toda hora, é que a gente percebe como, no meio da sua riqueza rítmica e sinfônica, o *jazz* é paupérrimo. Todos os efeitos dele são por demais salientes, ficam impressionando definitivamente a memória, de forma que a repetição, de qualquer um, fatiga a ponto de se tornar obsessão. *Jazz* assim é horrível.[7]

Na década de 20, no Brasil, o *jazz* aparece como um recurso para o espetáculo, e notícias de seu sucesso mundial vinham através da imprensa e do cinema.[8] Assim, a receptividade nos salões de dança crescia, enquanto nos meios letrados se construía a imagem do *jazz* como um elemento invasor e contaminador de costumes e musicalidades.

5 *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Martins, 1962 [1928], p.58.

6 Sobre essa nova música escreve Eric Hobsbawm: "O triunfo desse *jazz* híbrido é um fenômeno tão importante que é preciso examiná-lo mais de perto" (*História social de jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 69). Simon Frith (*Music for Pleasure: essays in the sociology of pop*. New York: Routledge, 1988) mostra que o gosto das classes trabalhadoras por qualquer coisa que tivesse a ver com *jazz* preencheu grande parte do tempo de lazer nos anos 20, além de influenciar desde a formação de orquestras (e transformações nas orquestras de salão já existentes) até as diretrizes do rádio no país (analisando o caso da emissora BBC).

7 ANDRADE, Mário de. "Cinema Sincronizado". In: *Diário Nacional*, 29 de jan. 1930.

8 Um artigo intitulado "*Jazz* Latitude" de Burnet Hershey (*New York Times Book Review and Magazine*, junho de 1922, reeditado em WALSER, Robert. *Keeping Time*: reedings in jazz history. New York: Oxford University Press, 1999) conta o sucesso do *jazz* no início da década de 20 narrando lugares como o Egito, a Palestina, Arábia, Japão e principalmente China, mostrando Shangai como o centro da boêmia e do *jazz* no Oriente (In: WALSER, Robert . Op. cit., p. 25-31).

A partir de uma observação atenta, torna-se possível perceber que nesse debate sobre a internacionalização das músicas dos divertimentos populares, brotavam teorias e projetos sobre a nacionalização das composições (de "música séria" ou não), dentre os quais pode ser inserida com destaque a literatura musical de Mário de Andrade.

Trombas ruidosas Ainda na primeira metade dos anos 20, as reações às novas músicas de dança proporcionavam debates acalorados. Havia uma animosidade, às vezes pouco simpática, da sociedade letrada aos divertimentos da sociedade dançante. A "revista de cultura musical" *Ariel*, que também acolhia alguns modernistas, trazia um artigo de Luisa Leonardo Boccanera, "laureada do Conservatório de Paris":

> Hoje procuram os novos, os turiferários do *jazz-band*, relegar os aristocráticos, apaixonados, ternos e insubstituíveis violinos, para não sei que plano inferior da orquestra, tomando-lhes a frente o trombone de vara, a bateria (com assovios), e mais todos os instrumentos barulhentos desse mundo. [...] E pensar-se, ainda, que, ao ritmo dessa música de africanos, dança-se nos teatros, dança-se nos salões, aos desengonços, como se fossem todos executantes e dançarinos, uma horda de silvícolas![9]

No ano anterior, o primeiro número da revista *Brasil musical* trazia nas suas duas páginas centrais, destinadas à partitura de piano, o *fox-trot* "Chlorodont", composto por Júlio Casado para promover esta marca de dentifrício. Em 1923, a *Brasil musical* era uma das únicas publicações de "cultura musical" em circulação (a *Ariel* começaria em agosto do mesmo ano). Este *fox-trot* foi considerado uma afronta ao bom gosto musical. O crítico Oscar Guanabarino, célebre por sua militância antimodernista, ainda mantinha uma coluna às quartas-feiras no *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro e resolveu manifestar-se, provocando uma polêmica que percorreria toda a curta vida da revista. Júlio Reis, um dos colaboradores, denunciou o ataque:

9 "Meu protesto à música moderna". *Ariel*, n.6, ano I, p.225, mar. de 1924.

Ora vejam!... Fomos criticados pelo Sr. Oscar Guanabarino porque, naturalmente pagos, publicamos um *fox-trot* "Chlorodont", uma beleza de limpa caninos e molares! Julgou o nosso mestre da crítica que íamos educar o nosso (cada um tem o seu) público com esse gênero de música [...][10]

Os números seguintes da *Brasil musical* deram continuidade a esse debate. No mês de abril, o cronista Jotaérre (certamente o próprio Júlio Reis) dedica-se ao assunto das novas danças na sua coluna sugestivamente intitulada "Música de pancadaria". Ele conta como foi internado no hospital da Santa Casa em decorrência de uma "síncope", provocada pelo *jazz-band* que tocava no cinema:

Imaginem os meus leitores um violino despido da sua caixa e apoiadas as cordas, unicamente sobre um, diremos, ressonador; imaginem um trombone e um saxofone com globos ou peras de cristal embutidos na campana, que lhes alteram por completo o timbre tornando-os fanhosos, irritantes, anti-musicais, sim, porque música não é socos nos ouvidos nem coices no estômago. Música é arte, linguagem de sons, e não pretexto para barulho.
Esse trombone, esse sax, esse violino, são acompanhados por um piano-maxixeiro, que se desengonça, rebola, contorce-se nas mais demoníacas convulsões porque quando acompanha o tal *jazz-band*, não é o instrumento de 56 teclas (ou 7 oitavas) mas um coro de 56 demônios, que dançam, pulam, berram, se esfolam uns aos outros com aplausos de alguns dançarinos que apreciam essa música, porque ela dá-lhes corda às pernas [...].[11]

Se essa oposição ao *jazz* constrói um antagonismo entre "música" e "barulho", também demonstra uma menor afinidade e tolerância com a música das camadas mais baixas urbanas. Ao expressar seu recato, o repórter deixa transparecer como as danças públicas haviam sucumbido às novidades, como o conjunto orquestral e os trejeitos do *jazz*.
Vincenzo Cernicchiaro, como cronista da *Brasil musical*, arrisca uma análise dos bailes populares modernos[12]:

10 "Batendo na Tecla". *Brasil musical*, ano 1 n. 3, 31 de mar. de 1923.

11 *Brasil musical*, n. 5, 20 de abril de 1923.

12 "Músicas e danças de outrora e de hoje". *Brasil musical*, n. 18, 25 de dez. de 1923.

> Não se move como ao sopro de doce brisa marinha ou lenta vaga bailante: é saltar, é rebolar, é comprimir, é atacar, ou melhor, é uma espécie de encravação composta e licenciosa, a que as mães serenamente assistem, ao som dum terrível *jazz-band*, com o seu selvagem *fox-trot*, executado pela música que se escoa de um contrabaixo, de um piano-forte, de um violino (que a evolução e o progresso transformaram em humildes vassalos de um trombone em surdina), de um saxofone elevado ao grau de principal foco do barulho ensurdecedor, de par com a caixa e o tambor, o triângulo, as castanholas, as campainhas e, ainda em cima, os disparos de um morteiro, a loucura, a tromba ruidosa dos manicômios.

Assumindo uma postura francamente tradicionalista, este artigo criou mais uma polêmica em torno da presença do *jazz* no Brasil. No volume seguinte da revista, o artigo "Em defesa da música e das danças de hoje", de Carlos Carvalho, veio como resposta, e a réplica "Em defesa da boa arte", do próprio Cernicchiaro, encerrou o debate na edição de fevereiro de 1924.

O problema da instrumentação no estilo *jazz-band*, vista como antimusical e antinacional, torna-se decisivo para a crítica e para a prática musical no país quando as empresas fonográficas se internacionalizam, pois elegem o formato destas orquestras de salão como pano de fundo para todas as gravações de música popular. Isto culminou no final da década de 20, época em que têm início as publicações de Mário de Andrade sobre música.

Na discografia de "A música e a canção populares no Brasil", Mário de Andrade concluía: "As gravações de música popular sempre tiveram entre nós finalidade comercial."[13]. E comercial significava o contrário de científico; o autor defendia uma fonografia de pesquisa de musicalidades em extinção. O disco das grandes casas de música buscava produzir sons convenientes aos seus estúdios, às suas vitrolas e aos vitrolófilos.

Embora o assunto estudado nunca fosse exatamente o da fonografia comercial, Mário de Andrade[14] se posicionou contrariamente ao industrialismo e à estandar-

13 ANDRADE, Mário de. "A música e a canção populares no Brasil". In: *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1972. p.169-70.

14 O conceito de estandardização é definido por Theodor Adorno em seu estudo "Sobre música popular". In: *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1994.

dização musical, criando argumentos para isto. Neste aspecto, parece bastante significativo o silêncio lacunar em sua literatura, pois evidencia sua perplexidade diante das novas transformações musicais decorrentes da indústria fonográfica. O autor não queria fazer coro com os passadistas, por isso que em *Macunaíma*, no episódio "Macumba", a situação da música popular no Brasil está escamoteada de maneira artística e caótica[15].

A preocupação com o aspecto comercial da música popular apresenta-se como um tema secundário no autor, se considerarmos a totalidade dos estudos que compõem sua literatura musical e a dedicação dada a outras questões mais estruturais — que envolvem a definição e análise dos procedimentos de composição na música brasileira. Tanto que, em sua musicologia, Mário de Andrade focalizou fundamentalmente a dança cantada brasileira em seu aspecto melódico unilinear, o que é facilmente comprovado em qualquer de suas coletâneas de música. Isto pauta a maioria de suas análises, publicadas ou não, sua pesquisa de indivíduos não-urbanizados (compositores, improvisadores) e a busca de processos interessantes para serem reaproveitados em composições modernistas de "música séria".

Sua seleção na coleta dos objetos musicais a serem estudados implicava a exclusão das manifestações ligadas à indústria do lazer, pois estas eram polifônicas em vários sentidos, ou seja, modernas. Mário de Andrade cercava e tentava isolar, no sentido quase biológico, a essência da música nacional. No meio intelectual em que convivia, a visão primitivista da própria nação brasileira misturava-se às teorias etnológicas que surgiam. Nesse contexto, além de a indústria fonográfica ser uma novidade inapreensível por aquelas teorias (ou por quaisquer meios convencionais de análise e descrição do fenômeno cultural), o fonó-

15 A luta entre a música tradicionalmente popular e a música urbana e comercial é a chave para entender os personagens do pouco explorado episódio da "Macumba" em *Macunaíma*. Sendo que as categorizações estruturais da música (melodia, ritmo e harmonia) orientam as trajetórias dos três atores daquela ação—Ciata, Ogã e Polaca; esta análise desenvovi na minha dissertação de mestrado (*Música em conserva:* arranjadores e modernistas na criação de uma sonoridade brasileira. São Paulo, 2002 — FFLCH, USP) e no artigo "Riscos no Fonógrafo: musicologia nos discos de Mário de Andrade". In: TONI, Flávia (Org.) *A música popular na vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo: Ed. Senac, 2004, no prelo).

grafo captava e reproduzia eventos sonoros que fugiam à apreensão da linguagem escrita, fosse prosa ou partitura.

O advento da gravação fonográfica (principalmente da gravação pelo sistema elétrico no final da década de 20) marca um grande salto nos meios de registro e divulgação da música, diminuindo seu aspecto técnico-formal e aumentando o aspecto propriamente sonoro. Esse modo de registro do som distancia-se enormemente da escrita (musical ou literária) ao mesmo tempo em que se mostra muito mais acessível para um grande público de ouvintes ou mesmo de músicos populares. A fonografia mesclava categorias estético-musicais (tais como erudita, semi-erudita, popular e popularesca) e estabelecia contatos entre estas, o que foi fundamental para a criação de novos procedimentos na música popular.

Mário de Andrade desejava o oposto, ou seja, encontrar antigos processos musicais nas manifestações populares brasileiras. Certamente esse desejo relacionava-se à busca de uma identidade nacional, objetivo muito valorizado pelos letrados daquele período, e a música industrializada desta maneira aparentava ser um empecilho a essa identidade nacional. Esta adversidade permeia as preocupações da literatura musical desse autor como um antiobjeto.

Sua necessidade de definir e pesquisar o brasileiro tinha um objetivo principal: criar procedimentos na música moderna nacional que a caracterizassem, destacando-a da totalidade das músicas chamadas eruditas. Este elemento caracterizante também seria modernizante, pois geralmente era transgressor de convenções formais indesejadas[16].

No *Ensaio sobre a música brasileira*, já estavam expressos os parâmetros para a valorização do nacional-popular:

> Porém esse caráter [a harmonia] é muito pouco nacionalizador porque a música artística não pode se restringir aos processos harmônicos populares, pobres por demais. Tem que ser um desenvolvimento erudito deles. Ora esse desenvolvimento coincidirá

16 "Sensível ao processo de modernização e crescimento de nossos quadros culturais, o Modernismo destruiu as barreiras dessa linguagem 'oficializada', acrescentando-lhe a força ampliadora e libertadora do folclore e da literatura popular." (LAFETÁ, João Luís. *1930:* a crítica e o Modernismo. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2000, p. 22).

fatalmente com a harmonia européia. A não ser que a gente crie um sistema novo de harmonizar, abandonando por completo os processos já existentes na Europa.[17]

Nessa mensagem ao músico-leitor, Mário de Andrade mostra mais claramente a atitude que considera ideal para o compositor nacional: encontrar os processos melódicos populares que sejam interessantes para a polifonia moderna. Outro aspecto que sobressai é a idéia da harmonização popular como algo atrofiado, que não se desenvolveu e que para se desenvolver precisaria de um harmonizador erudito. Porém, os processos de harmonização e os harmonizadores existentes na música popular não serviriam como técnica musical nem como documento etnográfico. Esse posicionamento do autor no contexto pelo qual passava a música popular, principalmente a partir da década de 20 — com a organização de diversas orquestras típicas, orquestras de maxixe, orquestras de música nordestina, além das orquestras de tango e *jazz-bands* brasileiras — é bastante significativo das preocupações e debates pelos quais passava a crítica musical no período.

Para o etnógrafo Mário de Andrade, as fontes populares de polifonia, além de harmonicamente empobrecedoras, não representariam novidade nenhuma para os processos musicais de harmonização, pois demonstravam derivar da mesma estrutura consagrada à música culta ocidental.

Lápis em punho Mário de Andrade conduziu suas pesquisas etnográficas acompanhando o desenvolvimento tecnológico, e analisando como esta tecnologia influenciava a música do século XX, seja popular, étnica ou moderna. Isto levou, por exemplo, à idealização e criação de uma discoteca pública em São Paulo e a uma missão de pesquisas folclóricas que buscava músicas autênticas para serem gravadas e armazenadas nesta discoteca. O relato de Luiz Heitor indica um dos aspectos desta interação entre pesquisa musical e tecnologia:

Quando, em setembro do corrente ano, Mário de Andrade visitou a sala onde devia ser instalado o Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola Nacional de Música, a fim de assistir à inauguração do seu retrato, pronunciou algumas palavras que con-

17 Ensaio. 1962, p. 49. Publicado separadamente na revista *Movimento*, ano 1, n. 2, p. 9, nov. de 1928.

sistiram a melhor lição dada, em todo ano escolar, aos jovens estudantes da minha classe de Folclore Nacional presentes a esse ato. Disse-lhes que ele não sabia nada; que se assombrava com o número de afirmações errôneas que avançara em suas obras; que jamais publicaria a coletânea de textos musicais que deveria constituir a sua anunciada *Na Pancada do Ganzá*, porque a gravação mecânica havia demonstrado quanto eram frágeis, para documentação, os textos colhidos em pauta, de lápis em punho.[18]

O avesso do folclore, como objeto de estudo e como manifestação, parece ser a indústria do entretenimento, que no ambiente musical dos anos 20 foi protagonizada pela indústria fonográfica — herdeira de toda a dança pública urbana que se internacionalizava. Mário de Andrade buscou na própria fonografia um caminho para enfrentar o que parecia ser o fim das manifestações populares tradicionais, usando contra a influência deletéria da industrialização da música o próprio fonógrafo — ao abandonar o lápis e criar uma discoteca.
Assim, pode ser possível criar associações entre dois fenômenos aparentemente desatrelados: a vertiginosa recaracterização da música popular nos anos 20 e o caudal de ensaios sobre folclore e coletâneas de melodias autóctones protagonizados pela literatura musical de Mário de Andrade.

Maurício de Carvalho Teixeira é doutorando em Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo.

18 *Revista Brasileira de Música*. Vol. IX, p. 11-2, 1943.

A CANÇÃO DE SIRUIZ/ ZIURIS

LUIZ RONCARI

Resumo O estudo pretende mostrar como a canção de Siruiz tematiza o problema da formação do herói em *Grande sertão*: veredas, de Guimarães Rosa, e como, para ser bem compreendida, precisa ser circunstanciada nos diferentes momentos em que é lembrada. Quando Riobaldo chega ao meio do caminho da sua vida, na vila do Urubu, como metáfora paródica da metáfora "selva oscura" — como Dante, na *Divina Comédia* — ele começa a tomar consciência de si e do que a canção que o inquietava tanto de fato lhe dizia. **Palavras-chave** Guimarães Rosa; *Grande sertão*: veredas; canção de Siruiz.

Abstract *This study shows how* Siruiz's *song presents the theme of the hero's formation in* Grande sertão: veredas, Guimarães Rosa's *masterpiece, and how, in order to be understood, it needs to be placed in the various moments it is remembered. When Riobaldo reaches the midpoint of his life, at the village of* Urubu — *this can be seen as a metaphorical parody of Dante's "Dark Forest" in the Divine Comedy. At this moment he begins to be aware of himself as well of the meaning of the song that troubled him so much.* **Keywords** Guimarães Rosa; Grande sertão: veredas; Siruiz's *song*.

Durante o período em que morou com o padrinho, Riobaldo viveu alguns fatos que lhe ficaram na memória. Dois deles, apesar de ocasionais, o impressionaram profundamente e se passaram na fazenda: a chegada ali de Joca Ramiro com o seu bando e o canto de Siruiz[1]. E dois outros, não tão fortuitos, por serem integrantes

1 Kathrin H. Rosenfield, com razão, chama a atenção para a forma anagramática de muitos nomes do *Grande sertão*, inclusive o de Siruiz. Este conteria em si uma virtualidade, que poderíamos dizer macunaímica, na medida em que o seu anagrama remeteria à estrela Sírius e reproduziria a metamorfose do herói de Mário de Andrade: "o estranho nome 'Siruiz' mantém relações crípticas com seus 'irmãos' anagramáticas 'Sírius' e 'Osíris/Usíris'." *Os descaminhos do demo*. São Paulo: Imago/Edusp, 1993, p. 13. No meu modo de ver, entretanto, o nome Siruiz forma um palíndromo que remete ao seu próprio avesso *Siruiz/Ziruis* ou *Ziuris* e evolui numa dinâmica mais modesta e terrena, vai de um oco a outro oco, como nos dizendo de algo que *varia* mas não *muda*. E me parece ser esse mesmo o tema da canção. Este fato assinala uma das diferenças fundamentais entre os dois romances: *Macunaíma* termina com um encantamento, a metamorfose do herói em estrela, e o *Grande sertão* com um desencantamento, a transformação de Riobaldo num

de qualquer formação, ele vivenciou só superficialmente e se deram no vilarejo do Curralinho: o aprendizado das letras na escola e os primeiros amores, com a Miosótis e a Rosa'uarda. Estas últimas passagens nos são relatadas pelo herói como se tivessem sido experiências apenas formais. A imagem impactante e majestosa de Joca Ramiro e o seu bando aos olhos do menino terá tantas conseqüências para o herói quanto a canção de Siruiz, que será recorrente ao longo da narrativa. O jagunço-cantor aparece logo após a descrição do Hermógenes, como se fosse para contrastá-lo com a figura grotesca e a voz rosnada do último. A voz, aqui, surge como a expressão da alma e do íntimo de cada um e corresponde a sua aparência externa. A do Hermógenes se assemelhava mais ao urro de um bicho do que à voz de um homem: "O Hermógenes tinha voz que não era fanhosa nem rouca, mas assim desgovernada desigual, voz que se safava. Assim — fantasia de dizer — o ser de uma irara, com seu cheiro fedorento. [...] Deu ainda um barulho de boca e goela, qual um rosno". O Siruiz, ao contrário e como contraste, é evocado pela beleza da voz: "Um falou mais alto, aquilo era bonito e sem tino". E ele canta uma canção que soa estranha a Riobaldo e lhe chama a atenção, pois, na verdade, ela predizia e resumia a história de sua própria vida, que não tinha sido ainda vivida[2]. Por isto, se a nossa análise da canção se restringisse a esse primeiro episódio,

» "quase barranqueiro" retirado e estadonho no Curralim. Uma outra leitura da canção de Siruiz, com alguns pontos de contato com a que faço, porém seguindo uma orientação interpretativa muito distinta, pode ser vista no mesmo livro da autora, a partir da p. 65.

2 Davi Arrigucci Jr. observa com muito acerto a importância que teve a canção de Siruiz para Riobaldo. Ele a analisa internamente com precisão, porém deslocada dos vários momentos em que é cantada, parecendo prender-se mais ao momento em que o herói a ouve pela primeira vez, quando se sente atraído por ela e inquieto. No meu modo de ver, entretanto, é na passagem em que o herói a recorda e pede que lhe cantem, na entrada da Guararavacã do Guaicuí, como se fosse um seu segundo encontro com ela, que de fato a canção se revela e ele pode perceber tudo o que ela lhe diz e decifrá-la. Por isso, penso que, somente se a analisarmos neste outro momento, situando-a no contexto do livro e da vida do herói, poderemos melhor compreendê-la: "A canção de Siruiz, forma híbrida também ela de narração épica e instantâneo lírico, contém cifrado em suas palavras enigmáticas o destino de Riobaldo. Desse fundo obscuro da poesia oral vai desenrolar-se a história de sua vida. O *Grande sertão*: veredas é o desdobrar-se dessa balada. / Misturados na essência da balada estão o mistério da travessia individual e também a poesia vasta da épica

ficaríamos só no campo das profecias, que também existe, mas, se a ampliarmos para outros momentos nos quais o herói se lembra dela, veremos que a canção é um espelho, um brasão, um resumo que só ganha sentido à medida que a vida do herói a reproduz. O reconhecimento do herói de que a sua vida já estava dita na canção é um momento de espanto, o mesmo de quem se vê no espelho pela primeira vez, mas também de consciência de si, do seu impasse e da necessidade de vivê-lo e superá-lo:

Urubu é vila alta,
mais idosa do sertão:
padroeira, minha vida –
vim de lá, volto mais não?...

Corro os dias nesses verdes,
meu boi mocho baetão:
buriti — água azulada,
carnaúba — sal do chão...

Remanso de rio largo,
viola da solidão:
quando vou p'ra dar batalha,
convido meu coração...[3]

A vila do Urubu só aparece pela primeira vez na história algumas páginas depois do meio do livro, na entrada do bando na "Tapera Nhã", chamada de Guararavacã

» do sertão. A partir desse momento, vemos que uma das divisões centrais à personalidade de Riobaldo, a divisão entre as armas e as letras — ele vai ser jagunço, mas teria podido ser professor ou padre — está ali dada pela primeira vez. No núcleo da balada está realmente a origem das formas misturadas que caracterizam o livro [...] / O romance de formação que se acabará lendo junto com essa aventura de jagunços nada mais será do que uma tentativa de *esclarecer* esse enigma posto como tema na balada"."Romance e experiência em Guimarães Rosa". *Novos Estudos CEBRAP* (São Paulo), n. 40, p. 27-8, nov. de 1994.

3 GUIMARÃES ROSA, João. *Grande sertão*: veredas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1913, p. 114-5.

do Guaicuí, quando Riobaldo diz ao seu interlocutor que já lhe contou tudo e que, para se saber do resto, bastava pôr atenção no que já havia sido narrado: "Aqui eu podia pôr ponto. Para tirar o final, para conhecer o resto que falta, o que lhe basta, que menos mais, é pôr atenção no que contei, remexer vivo o que vim dizendo" (p. 292)[4]. O que é verdade, ele não está mentindo, se compreendermos tudo o que a canção de Siruiz nos diz. A vila é referida como localizada na fronteira entre Minas e Bahia: "Aqui é Minas; lá já é a Bahia?" E é lá que o herói começa a fazer uma espécie de balanço de vida, pensa no diabo, em Deus e diz: "Travessia, Deus no meio"; e, mais adiante: "O São Francisco partiu minha vida em duas partes". Enfim, nesse trecho, ele carrega nos sinais que indicam que ele está também no meio de alguma coisa (sem dizer que estamos precisamente no meio do livro); é um momento de precipitação e grande concentração de pensamentos e lembranças, que vêm desconexas e nos deixam aturdidos, tal a quantidade de signos a serem ali decifrados. Algumas dessas recordações são importantes, por se referirem diretamente à canção de Siruiz, como se reproduzissem e desdobrassem os seus versos na prosa, confirmando certos significados e acrescentando outros, pela forma como são descritas. Vale a pena citá-las, porque elas culminam numa nova lembrança da canção e nos ajudam então a compreendê-la melhor:

> Não voltei? Travessias... Diadorim, os rios verdes. A lua, o luar: vejo esses vaqueiros que viajam a boiada, mediante o madrugar, com a lua no céu, dia depois de dia. Pergunto coisas ao buriti; e o que ele responde é: a coragem minha. Buriti quer todo azul,

4 O trecho que analisaremos a seguir corresponde aos episódios passados na Guararavacã do Guaicuí e vai da página 271 à 301 da 3ª edição do *Grande sertão:* veredas. Num resumo muito sugestivo escrito por Guimarães Rosa para a editora José Olympio e só publicado na orelha da 11ª edição, de 1976 — e que me foi gentilmente cedida pela profª Cláudia Campos Soares —, ele se refere a essa passagem da seguinte maneira: "Na Guararavacã do Guaicuí do *nunca mais*" [grifo meu], possivelmente por ser ali um lugar ameno, sem guerras nem chefias, um sertão idílico como o de Afonso Arinos, aludindo, portanto, esse "nunca mais" a um paraíso perdido. Uma interpretação dessa passagem foi feita por Márcia Marques de Morais. Embora seja uma leitura bastante aguda e sensível, ela restringiu-a a uma perspectiva psicanalítica, o que, para mim, fez com que perdesse aspectos importantes do texto. Creio que está nessa definição muito rígida do enfoque uma das razões de nossas diferenças e algumas discordâncias. Cf. A *Travessia dos fantasmas*. Belo Horizonte: Editora PUC-minas / Autêntica, 2001.

e não se aparta de sua água — carece de espelho. Mestre não é quem sempre ensina, mas quem de repente aprende. [...] O São Francisco partiu minha vida em duas partes. A Bigri, minha mãe, fez uma promessa; meu padrinho Selorico Mendes tivesse de ir comprar arroz, nalgum lugar, por morte de minha mãe?

Depois, ele pensa em cada um dos chefes jagunços com quem lutou, em cada um dos amores vividos, dos mais importantes aos mais passageiros da juventude, discorre sobre o pacto, sobre as dificuldades da travessia e sobre a falta de mulheres, até referir-se à masturbação, como a saída que os homens do bando encontravam muitas vezes:

Surpreendi um, o Conceição, que jazia vadio deitado, se ocultando atrás de fechadas moitas; momento que raro se vê, feito o cagar dum bicho bravo. — "É essa natureza da gente..." — ele disse; eu não tinha perguntado explicação. O que eu queria era um divertimento de alívio. Ali, com a gente, nenhum cantava, ninguém não tinha viola nem nenhum instrumento. No peso ruim do meu corpo, eu ia aos poucos perdendo o bom tremor daqueles versos de Siruiz? Então eu forcejei por variar de mim, que eu estava no não-acontecido nos passados.

Nessa noite, recordando os amores passados, tanto os profundos como os transitórios, ele próprio pratica o onanismo:

A noite que houve, em que eu, deitado, confesso, não dormia; com dura mão sofreei meus ímpetos, minha força esperdiçada; de tudo me prostrei. Ao que me veio uma ânsia. Agora eu queria lavar meu corpo debaixo da cachoeira branca dum riacho, vestir terno novo, sair de tudo o que eu era, para entrar num destino melhor. [p. 292-301]

Depois disso, ele se levanta inquieto, lembra do Siruiz e faz uns versos sobre um destino incerto, de quem é mais levado pelas águas turvas do rio da infância do que se conduz, seguindo os próprios projetos: "Urucúia — rio bravo / cantando à minha feição: / é o dizer das claras águas / que turvam na perdição. / Trouxe tanto este dinheiro / [...] pra comprar o fim do mundo". Ele nunca canta os próprios versos para ninguém e apela para a coragem e a alegria: "O que ela [a vida] quer da gente é cora-

gem. O que Deus quer é ver a gente aprendendo a ser capaz de ficar alegre". Isso talvez como os meios de superar a inversão de sentido e a sensação de perdição que tinham sido os seus dias: "toda noite é rio abaixo, / todo dia é escuridão...".

Nesse trecho do romance estão condensados todos os temas da canção de Siruiz, que, por sua vez, resume o próprio livro: a narrativa da vida do herói e o seu humano destino. A primeira estrofe fala da vila, "Urubu é vila alta, / [...] vim de lá, volto mais não?...", onde na verdade ele está passando pela primeira vez; porém, ela surge para o herói como se ele estivesse voltando para um lugar já conhecido, "vim de lá, volto mais não?", embora só tivesse ouvido sobre ela na canção, e a certa altura desse trecho ele pergunta: "Não voltei? Travessias". A vila do Urubu, ao mesmo tempo que rege a sua vida, "vila alta, / mais idosa do sertão: / padroeira, minha vida", é um "meio do caminho" prenunciado pela canção. Ela é, para o herói, conhecida e desconhecida, e metaforiza e parodia, pelos sentimentos que Riobaldo vive no momento em que passa por ela, o tema do início da *Divina Comédia*: "*Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura, / ché la diritta via era smarita*". O que a canção narrava era a comédia de sua própria vida, sendo a vila do Urubu a metáfora da metáfora "*selva oscura*". "*La selva è figura della vita terrena*", diz Francesco de Sanctis[5]. A situação e a massa de lembranças e sentimentos do trecho referido descrevem como o herói se via: "*ché la diritta via era smarita*".

A segunda estrofe fala de sua vida de enganos, "Corro os dias nesses verdes", que são os olhos verdes de Diadorim, enganosos como a luz derivada da lua, "Diadorim, os rios verdes. A lua, o luar: vejo esses vaqueiros que viajam a boiada mediante o madrugar, com lua no céu, dia depois de dia". Contra esse engano, ele se comportava como o "boi mocho baetão", boi desarmado dos chifres, como ele, mutilado do modelo paterno, e encoberto num capote grosseiro, sem ter o poder de enfrentar às claras os desafios que se lhe apresentavam, como os seus dois demônios: o Hermógenes, a quem já odeia, e Diadorim, cujo amor o ameaça. Sobrava para ele a vontade de reza e o apelo às árvores tutelares, como o buriti, a árvore que subia ao céu, mas não se afastava de suas águas, para nelas se refletir: "Buriti quer todo azul, e não se aparta de sua água — carece de espelho", "Um buriti — tetéia enor-

5 SANCTIS, Francesco de. *Opere*, a cura de Nicolò Gallo. Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi Editore, 1961, p. 156.

me"; assim ele se comportava, como aquele que aspirava ao conhecimento de si pela relação especular consigo e com o outro, o que lhe permitiria a superação de si e de seu destino inscrito na canção, seguindo o caminho socrático[6]. Essa via é enunciada logo no início do *Banquete*, de Platão, quando Agatão convida Sócrates a deitar-se ao lado dele, para que possa aprender com o seu gênio, mas o filósofo responde-lhe, com palavras muito próximas destas do trecho que estamos analisando: "Mestre não é quem sempre ensina, mas quem de repente aprende". É o exemplo que Riobaldo segue e persegue, o conhecimento de si e do percurso de sua vida, que o São Francisco dividiu em dois[7].

Ao falar sobre essa divisão, ele reúne dois episódios distintos e procura confundi-los num só: o seu encontro com Diadorim menino e a morte da mãe. É uma arte consciente do herói-narrador ou um trabalho arteiro de sua memória que tenta

6 Nisto também Lélio já prenunciava Riobaldo, quando, antes do sono, na primeira noite no Pinhém, aspirava a "já ter vivido muito mais, senhor aproveitado de muitos rebatidos anos, para poder ter maior assunto em que se reconhecer e entender" (*No Urubuquaquá, no Pinhém*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976, p. 137). A canção de Siruiz tem para o *Grande sertão* a mesma função e importância estrutural que o recado do morro e a novela do rádio têm para as estórias "O recado do morro" e "Lão-dalalão". Desse modo, cabe igualmente a ela o que diz Bento Prado Jr. sobre a novela do rádio em "Lão-dalalão: "Aqui, a noção de destino não entra em conflito com a iniciativa do herói. Ele só pode ser pensado como fatalidade ou como necessidade externa, enquanto não é reconhecido, decifrado e assumido. Os 'altos personagens' são justamente aqueles que, diante do enigma, são capazes de resposta. O texto que figura o destino é menos afirmativo que interpelativo: ele põe condição. A temporalidade do destino é a de um passado que pode ser reinterpretado, se compreendido. Decifra-me ou devoro-te, tal é a sua linguagem, o texto que o estrutura. Decifrá-lo é agir, reconhecer as aporias que entravam o curso da existência para dissolvê-las, assumir as contradições, vivê-las até o fim, para suprimi-las". E, mais adiante, ele continua: "A própria identidade pessoal não é dada assim por uma coincidência imediata, vivida ou intuída, consigo mesmo: ela é atada [...] por esse discurso de um *outro*. É por isso que apenas no *outro*, em geral, que o sentido de meu discurso e de minha existência pode aparecer: é ele que pode trazer à luz a distância que separa o latente do patente". (*Alguns ensaios*. São Paulo: Paz & Terra, 2000, p. 185 e 197). Sobre a viagem do recado e a sua função estruturadora da estória em "O recado do morro", ver a instigante leitura de José Miguel Wisnik, "Recado da viagem". *Literatura Scripta* (Belo Horizonte), v. 2, n. 3, p. 160, 2º sem. de 1998.

7 Antonio Candido foi quem melhor descreveu esses movimentos do herói e da narrativa: "Renunciando

fundir esses dois acontecimentos decisivos como se compreendessem um só e que havia dividido a sua vida em duas, marcando-a como antes e depois deles/dele: "O São Francisco partiu minha vida em duas partes. A Bigri, minha mãe, fez uma promessa; meu padrinho Selorico Mendes tivesse de ir comprar arroz, nalgum lugar, por morte de minha mãe?" Foi na travessia do São Francisco que ele conheceu a si, o seu medo e o seu outro, Diadorim, a coragem e autoridade que não tinha, mas gostaria de ter, quando foi pagar uma promessa feita pela mãe e Diadorim acompanhava o tio, que tinha ido lá "comprar arroz". Que Selorico Mendes e Joca Ramiro tinham relações nós sabemos, mas teriam eles algum parentesco, de modo que poderia ter sido o padrinho/possível pai de Riobaldo o tio de Diadorim? Quando este explica a Riobaldo quem era Leopoldo, "o irmão mais novo de Joca Ramiro", parece deixar aberta a possibilidade de ter também um outro, mais velho, e não diz que era com Leopoldo que havia estado quando menino no de-Janeiro. Não há nada que indique algum parentesco entre Selorico Mendes e Joca Ramiro — apesar dos sobrenomes diferentes, poderiam ser meio-irmãos, filhos do mesmo pai, sendo mais um índice da falsidade e fraqueza de caráter de Selorico Mendes. Ficam apenas os sinais de que o encontro com Diadorim menino e a morte da mãe — dois afetos assexuados, mas que sugerem sexualidades ameaçadoras (a prostituição da mãe e o homossexualismo do jagunço, com a possibilidade do incesto entre duas almas irmãs, ainda que essa irmandade fosse dada pelas diferenças que os uniam) — dividiram a vida dele e, de certo modo, eram os responsáveis pelo seu destino incerto e a sua redução quase ao estado de natureza: "É essa a natureza da gente...", conforme diz o Conceição, quando se refere à

» aos altos poderes que o elevaram por um instante acima da própria estatura, o homem do Sertão se retira na memória e tenta laboriosamente construir a sabedoria sobre a experiência vivida, porfiando, num esforço comovedor, em descobrir a lógica das coisas e dos sentimentos. 'E me inventei neste gosto, de especular idéias'. Desliza, então, entre o real e o fantástico, misturados na prodigiosa invenção de Guimarães Rosa como lei da narrativa. E nós podemos ver que o real é ininteligível sem o fantástico, e que ao mesmo tempo este é o caminho para o real. Nesta grande obra combinam-se o *mito* e o *logos*, o mundo da fabulação lendária e o da interpretação racional, que disputam a mente de Riobaldo, nutrem a sua introspecção tacteante e extravasam sobre o Sertão". *Tese e antítese*. 3ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978, p. 139.

sua prática do onanismo. E, na última estrofe, como num espelho, ele encontra o retrato de si: "Remanso de rio largo", que é o seu nome e o seu destino, Riobaldo, rio de planície de leito raso, sem muito rumo e traçado definidos. Depois vem a "viola da solidão", que é o canto e a expressão de si e que está nas tentativas que faz de versejar, desde que ouviu a canção de Siruiz; os versos que fez de si, líricos, como expressão do eu, foram uma espécie de lamento-confissão, mas que não cantou para ninguém. Os dois últimos versos falam do que guiava a sua vida e da sua natureza cordial, de *coração*, em última instância, de alguém que ainda não se havia formado nem amadurecido para escolher conscientemente e por vontade própria, pelo intelecto, o seu destino: "quando vou p'ra dar batalha, / convido meu coração...".

Era entre os combates que travava com o bando de Zé Bebelo, nas horas de remanso, mas de "nervosias", que Riobaldo se lembrava da canção de Siruiz e pedia a um jagunço chamado Luzié para cantá-la. Ouvindo, Riobaldo sentia vontade de brincar com aqueles versos que prenunciavam a sua história, embora isto nunca ele tenha confessado; ele só comentava que era a sua mãe que deveria tê-los cantado para ele e como eles o ajudavam a "esquecer" a parte ruim da vida, a das necessidades: "as bestas coisas em que a gente no fazer e no nem pensar vive preso, só por precisão, mas sem fidalguia". Ele falava também da "boa voz" de Diadorim, mas que este escondia; contava que só ele, Riobaldo, achava tal beleza nos versos do Siruiz; e responde à pergunta que Diadorim lhe fez, se tinha saudade de seu tempo de menino:

> Nem não. Tinha saudade nenhuma. O que eu queria era ser menino, mas agora, naquela hora, se eu pudesse possível. Por certo que eu já estava crespo da confusão de todos. Em desde aquele tempo, eu já achava que a vida da gente vai em erros, como um relato sem pés nem cabeça, por falta de sisudez e alegria. Vida devia de ser como na sala de teatro, cada um inteiro fazendo com forte gosto seu papel, desempenho. *Era o que eu acho, é o que eu achava.* [p. 231-2, grifo meu]

As duas frases finais grifadas do trecho citado, sutilmente, procuram costurar o passado com o presente, cada uma delas tendo um verbo no passado e um no presente, alternados, de modo a criarem uma discordância concordante. A primeira,

"Era o que eu acho", parece dizer que era o que ele já achava e continuava achando; e, a segunda, "é o que eu achava", complementa e só reforça o dito anteriormente, dizendo que ainda acha o que então achava. São duas discordâncias verbais e formais que afirmam uma unidade e concórdia de pensamento de quem não havia mudado em nada, mantendo do menino ao homem uma continuidade. E esse pensamento era o de que ele desde cedo já sabia o que sabe agora e o de que a vida não deveria ser como era: "eu já estava crespo da confusão de todos", "a vida da gente vai em erros", "um relato sem pés nem cabeça". O que pensava agora é que todos deveriam ser como as personagens de teatro, com caracteres definidos e bem acabados, o que de certa forma ele estava tentando fazer consigo mesmo com o seu relato; ou ele estava relatando apenas as agonias dessa impossibilidade? Houve, entretanto, do menino ao homem, um ganho de consciência, de esclarecimento de si e de que as coisas poderiam ser de outro modo, dado pelo teatro: "Vida devia de ser como na sala de teatro, cada um inteiro fazendo com forte gosto seu papel, desempenho". O que ele só aprendeu mais tarde, daí considerar que o bom seria ter sabido de tudo mais cedo, quando menino, o que lhe poderia ter evitado a vida de erros: "O que eu queria era ser menino, mas agora, naquela hora, se eu pudesse possível".

No seu rumo de rio meandroso, em ziguezague, o impacto da canção de Siruiz levou-o também a tentar a poesia. Dedicou-se aos versos, mas, segundo confessa, "morreram, não deram cinza", como "A cinza das horas", que sobrou para Manuel Bandeira:

> O que me agradava era recordar aquela cantiga, *estúrdia*, que reinou para mim no meio da madrugada, ah, sim. Simples digo ao senhor: aquilo molhou minha idéia. Aire, me adoçou tanto, que dei para inventar, de espírito, versos naquela qualidade. Fiz muitos, montão. Eu mesmo por mim não cantava, porque nunca tive entôo de voz, e meus beiços não dão para saber assoviar. Mas reproduzia para as pessoas, e todo o mundo admirava, muito recitados repetidos. Agora, tiro sua atenção para um ponto: e ouvindo o senhor concordará com o que, por mesmo eu não saber, não digo. Pois foi — que eu escrevi os outros versos, que eu achava, dos verdadeiros assuntos, meus e meus, todos sentidos por mim, de minha saudade e tristezas. Então? Mas esses, que na ocasião prezei, estão goros, remidos, em mim bem morreram, não deram cinza. Não me lembro

de nenhum deles, nenhum. O que eu guardo no giro da memória é aquela madrugada dobrada inteira: os cavaleiros no sombrio amontoados, feitos bichos e árvores, o refinfim do orvalho, a estrela-d'alva, os grilinhos do campo, o pisar dos cavalos e a canção de Siruiz. Algum significado isso tem? [p. 116-7, grifo meu]

Ele se refere aqui a dois tipos de versos: um, que prenunciava a sua história ainda não acontecida e que vinha do outro para ele: Siruiz canta e ele se encanta; e outro, que também falava de si ou lamentava a sua sorte, "outros versos", "dos verdadeiros assuntos, meus e meus, todos sentidos por mim, de minha saudade e tristezas", e feito por ele para o outro, mas que não se efetivavam: ele não os canta para ninguém, "estão goros, remidos, em mim bem morreram, não deram cinza". Isto, talvez, pelo fato de sua expressão lírica não ultrapassar o plano subjetivo e intimista, pois falava apenas de si e caía naquilo que Guimarães repelia: "Não se pode tratar o infinito com intimidade, nem com subjetivismo"[8]. Ao contrário do primeiro tipo de versos, os da canção de Siruiz, que ele "reproduzia para as pessoas, e todo o mundo admirava, muito recitados repetidos". O modelo desta canção que o impactara e ele imitava, reproduzia e agradava a todos, estava ligado a uma situação que o envolvera integralmente como homem. Levar em conta estas circunstâncias da canção é importante, porque elas contrastam inteiramente com o seu tema, o que nos permite melhor compreendê-lo. Era "aquela madrugada dobrada inteira" que compunha um pano de fundo contrastante com a própria canção, a qual ficou gravada na sua memória como um momento de harmonia amorosa intensa com todos os seres do cosmo: homens, bichos, plantas, estrelas; tudo amalgamado pelas luzes e sons, de cantos e trilos, e pela umidade fecundadora do orvalho, que provocava nos seres o que a canção fizera em sua alma, "molhou a minha idéia", o equivalente a uma síntese milagrosa: "os cavaleiros no sombrio amontoados, feitos bichos e árvores, o refinfim do orvalho, a estrela-d'alva, os grilinhos do campo, o pisar dos cavalos e a canção de Siruiz. Algum significado isso tem?" Nesse momento altamente integrativo, amorosamente amalgamado pela regência da "estrela-d'alva", de conjunção e fusão dos seres no cosmo, a canção de

8 LORENZ, Günter. "Diálogo com Guimarães Rosa". In: *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: INL/Civilização Brasileira, 1983, p. 89. (Fortuna Crítica 6)

Siruiz, que deveria ser a expressão dessa harmonia, quase um novo Hino à alegria, faz justamente o oposto. Talvez por isso ele a visse também como "estúrdia", ao perceber que ela prenunciava apenas o seu destino. "Algum significado isso tem?" O tema da canção era o da história de um homem no tempo da história, que se desgarrava do concerto do mundo, de uma harmonia original, sem alcançar o reino da vida do espírito, mantendo-se no estado de natureza, e chegava próximo da perda, "*Nel mezzo del cammin*", na vila do Urubu.

Luiz Dagobert de Aguirra Roncari é professor de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo e autor de *Literatura brasileira*: dos primeiros cronistas aos últimos românticos [Edusp, 1995], entre outros.

[Este ensaio foi extraído do meu trabalho de livre-docência: *O Brasil de Rosa:* mito e história no universo rosiano. Primeiro volume: o amor e o poder, São Paulo, 2002. FFLCH / USP. Editora Unesp/Fapesp, no prelo]

A CANÇÃO DOS SINOS, DE MANUEL BANDEIRA

ALCIDES VILLAÇA

As "canções" literárias de um poeta oferecem, a rigor, a "música" da combinação das palavras ditas, a música de uma fala expressiva.

Em idos tempos, eu me limitava a *dizer* as palavras do poema "Os sinos", de Manuel Bandeira (*O ritmo dissoluto*[1]), e o achava monótono, excessivamente repetitivo. A insistência na reiteração dos nomes dos sinos me parecia abusiva, um defeito do poema.

Um dia, finalmente, me dei conta de que o defeito estava todo na minha leitura: o poeta não ficava apenas *dizendo* repetidamente os nomes dos sinos; valia-se da sonoridade mesma desses nomes para, mais que nomeá-los, fazê-los *cantar* e *ressoar* numa bem estruturada pauta musical.

Passei, então, a *cantar* o poema, em obediência às sugestões dos timbres, ao andamento regular e compassado, à variação de altura dos sons *ão, ém e im*, que reconheci como as três *notas* básicas do poema: o *ão*, grave, da morte, da *Paixão*; o *ém*, medial, do anúncio, de *Belém*; o *im*, agudo, da aflita condição do "mim", do *Bonfim*. As modulações semânticas e emocionais do poema nascem dessa diversidade.

Fixadas essas notas, todo o poema canta ao comando delas. O nome de cada sino, entoado sempre em suas cinco sílabas — a medida básica —, "afina" também sua predicação em cada verso, espécie de redobro sonoro intensificado e prolongado nos sons nasais que arrematam cada segmento, e depois esmaecem.

A variação melódica é simples, mas decisiva para a interpretação semântica do poema. A execução lembrará um cantochão. Se cantado em coro, o poema expande uma vocação original da lírica.

1 BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 10ª ed. São Paulo: José Olympio, 1983, p. 81-2.

Os sinos

Voz
Si-no de Be - lém, Si-no da Pai - xão... Si-no de Be - lém, Si-no da Pai
5
xão... Si-no do Bon - fim! Si-no do Bon - fim... Si-no de Be
9
lém, pe-los que in - da vêm! Si-no de Be - lém ba-te bem-bem-bem. Si-no da pai
13
xão, pe-los que lá vão! Si-no da Pai - xão ba-te bão-bão - bão. Si-no do Bon
17
fim, por quem cho-ra as- sim? Si-no de Be- lém, que gra-ça e le
20
tem! Si-no de Be - lém ba-te bem-bem - bem. Si-no da Pai- xão, - pe-la mi
24
nha mãe! Si-no da Pai- xão, - pe-la mi nha ir mã! Si-no do Bon

A pauta acima foi transcrita de uma fita gravada, em que tentei não desafinar o canto desses sinos. Devo essa transcrição a Kristoff Silva, a quem muito agradeço.

OS SINOS

Sino de Belém,
Sino da Paixão...

Sino de Belém,
Sino da Paixão...

Sino do Bonfim!
Sino do Bonfim...

Sino de Belém, pelos que inda vêm!
Sino de Belém bate bem-bem-bem.

Sino da Paixão, pelos que lá vão!
Sino da Paixão bate bão-bão-bão.

Sino do Bomfim, por quem chora assim?...

Sino de Belém, que graça ele tem!
Sino de Belém bate bem-bem-bem.

Sino da Paixão, — pela minha mãe!
Sino da Paixão, — pela minha irmã!

Sino do Bonfim, que vai ser de mim?...

Sino de Belém, como soa bem!
Sino de Belém bate bem-bem-bem.

Sino da Paixão... Por meu pai?... — Não! Não!...
Sino da Paixão bate bão-bão-bão.

Sino do Bonfim, baterás por mim?

Sino de Belém,
Sino da Paixão...
Sino da Paixão, pelo meu irmão...

Sino da Paixão,
Sino do Bonfim...
Sino do Bonfim, ai de mim, por mim!

Sino de Belém, que graça ele tem!

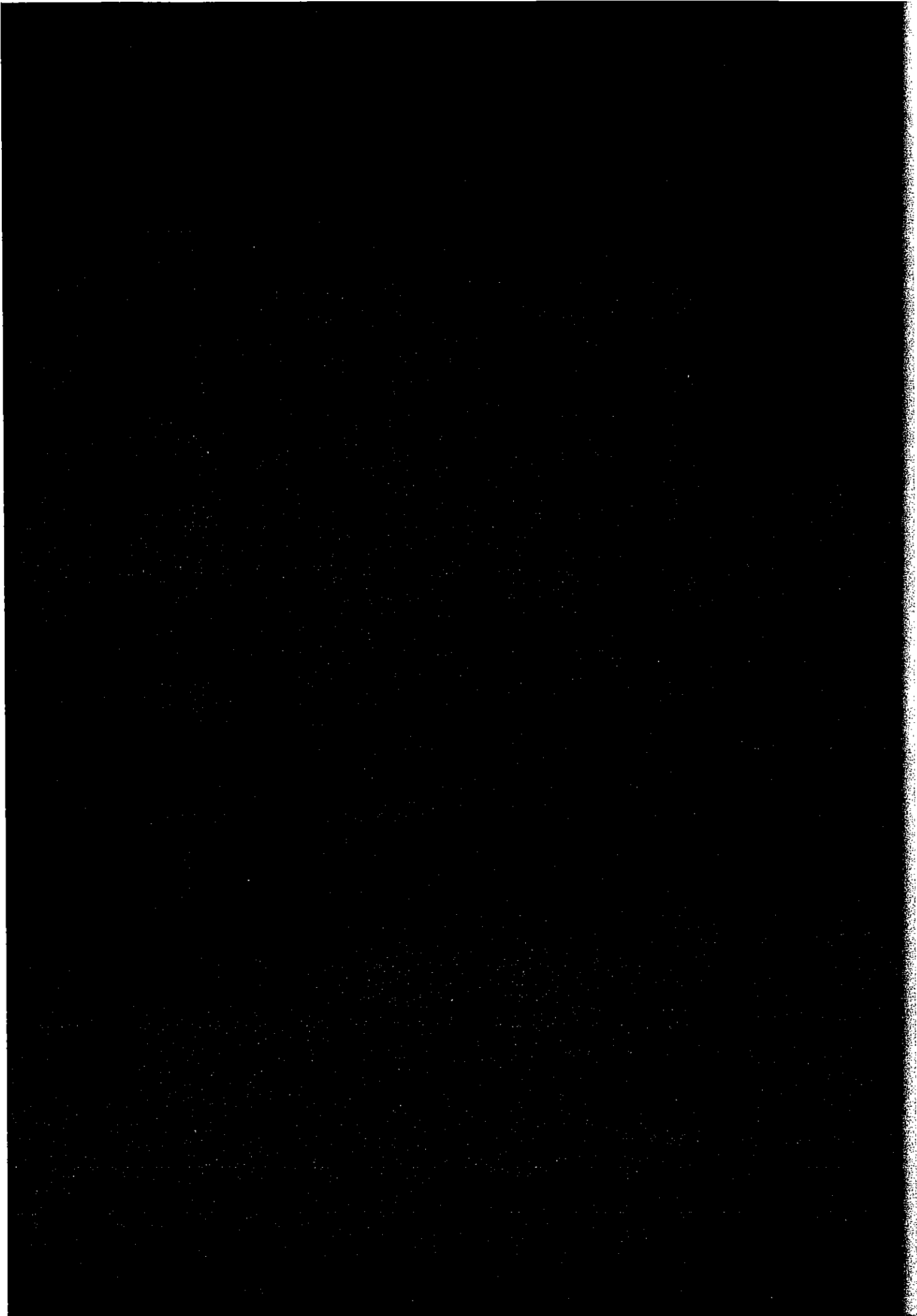
Alcides Villaça é professor de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo.

PROVA

Traçada em vermelho sangue, a nota, sob
o triângulo retângulo formado
por uma dobra ao canto superior
direito da folha de papel almaço
pautado que suportara aquela prova
final de matemática, reprovava-o.
Justa recompensa para quem em toda
aula refolhando-se em si mesmo, sáfaro,
ensimesmado e contudo alienado
de si, não reconhece jamais a imagem
pura que dele o duro espelho cifrado
da matemática, ao refletir, refrange.
Distrai-se a ouvir sirenes, risos de moças
lá longe, lotações, bondes, bicicletas
a fugir da escola rumo a nebulosas
destinações. Vê que esqueceu a caneta.
Acha um toco de lápis que com os dentes
e as unhas aponta e, surdo para leis
que alguém que não ele mesmo delibere —
gênio, deus, demônio, anjo, monstro ou rei —,
debruça-se em seu caderno a rabiscar
quiçá uma gramática especulativa
ou uma característica universal
excogitada por via negativa
e abstrusa, e acintosamente descura
das matérias do curso e dos professores
e alunos que o cercam e jamais capturam.

A sineta toca. Pelos corredores
pensa no pai, na mãe, na avó, no vexame
e na decepção de todos. Seu fastio
é enorme: despreza a vida e a gravidade
com que a encaram. Pondera o suicídio
e se sente mais leve. Pode atirar-se
do terraço do prédio do consultório
do seu dentista, alto sobre a cidade.
Fora da escola toma um sorvete e um ônibus
até o ponto final, no centro. Caminha
até o edifício, pega o elevador
até o último andar, depois ainda
sobe um lance de escadas e ganha ao pôr-
do-sol a cidade alâmbar a seus pés.
Decide escrever uma carta ou uma nota
no próprio papel da prova, mas cadê
o toco de lápis? Largara-o na escola.
Resolve deixar para alguma outra hora
o suicídio. Dobra o papel, desdobra,
dobra e o solta a dar voltas, revoltas, voltas
acima de todas as coisas, gaivota.

Antonio Cicero

3 » DOCUMENTO

CONFERÊNCIA NO MAM

CAETANO VELOSO

> Nosso povo, "diferentemente dos americanos do norte e de quase todos os europeus, não se identifica com o Estado. Isso pode-se atribuir ao fato geral de que o Estado é uma inconcebível abstração. O Estado é impessoal: nós só concebemos relações pessoais. Por isso, para nós, roubar dinheiros públicos não é um crime. Somos indivíduos, não cidadãos. Aforismas como o de Hegel 'O Estado é a realidade da idéia moral', nos parecem piadas sinistras. Os filmes elaborados em Hollywood repetidamente propõem que se admire o caso de um homem (geralmente um jornalista) que procura a amizade de um criminoso para depois entregá-lo à polícia: nós, que temos a paixão da amizade e consideramos a polícia uma máfia, sentimos que esse 'herói' dos filmes americanos é um incompreensível canalha. Sentimos com Dom Quixote que 'lá se haja cada um com seu pecado' e que 'não é bom que os homens honrados sejam verdugos dos outros homens'".

Essas palavras que acabei de pronunciar podem parecer referir-se a nós, brasileiros. E não tenho dúvida de que, se ditas hoje por um brasileiro diante de brasileiros, podem causar — a despeito da encantadora elegância com que estão dispostas, ou principalmente por causa dela — um certo mal-estar. Na verdade são palavras de uma argumentação sobre o caráter argentino a que Jorge Luis Borges recorreu mais de uma vez em seus impecáveis escritos. O fato de que tal argumentação poderia provocar um certo constrangimento mesmo entre os argentinos de 1930 — quando suponho que ela foi pela primeira vez levada a público — não parece ter passado despercebido do próprio Borges que, numa nota de pé de página completando a observação sobre a licença tácita de roubar dinheiros públicos, faz a ressalva: "comprovo um fato, não o justifico ou desculpo".

Mas, se decidi abrir esta conversa repetindo aquelas palavras de Borges, não foi porque quisesse criar na sala esse mal-estar — embora, indubitavelmente, ele me sirva para estabelecer o tipo de comunicação desejado —: se o fiz foi sobretudo porque me interessa ressaltar, antes de mais nada, o risco que todos corremos — todos nós que falamos em nome de países perdedores da História — de tomar as mazelas decorrentes do subdesenvolvimento por quase-virtudes idiossincráticas de nossas nacionalidades. De fato, se olharmos o texto de Borges de uma perspectiva brasileira, hoje — e apesar da ressalva —, na medida mesma em que reconhecemos nossa identificação com o retrato que ele nos oferece dos argentinos, nos damos conta do repúdio que recentemente nos comprazemos em ostentar face ao conjunto da imagem que ali se nos apresenta e, sobretudo, às observações específicas de que não somos cidadãos e de que, em nosso íntimo, roubar dinhei-

ros públicos não constitui crime. O que nos parece sinistro, isto sim, é o fato de vermos a nossa incapacidade para a cidadania guindada à condição de contrapartida de uma bela vocação individualista, e de aprendermos que nosso desrespeito aos dinheiros públicos nasce de uma quase nobre rejeição dessa "inconcebível abstração" que é o Estado.

No entanto, é justamente uma aproximação desse aspecto difícil do contato com aquele texto que mais me interessa aqui, neste preâmbulo. Saber em que medida podemos, sem nos iludirmos, fazer planos para o futuro — e mesmo sonhar — a partir de um aproveitamento da originalidade de nossa condição tomada em sua complexidade desafiadora. Na referência de Borges à estranheza que nos causa o herói hollywoodiano tão magnificamente descrito por ele como "geralmente um jornalista" que usa a amizade como um meio para a delação, e, mais que tudo, na afirmação, escolhida no Don Quixote, de que "não é bom que os homens honrados sejam verdugos dos outros homens", encontramos alento para encararmos a nossa própria imagem sem nojo. Se a observação sobre os filmes de Hollywood soa mais como uma confissão pessoal do que como uma constatação sociológica (a rejeição ao estereótipo do jornalista delator não parece ter tido maior expressão estatística na Argentina do que no Brasil: os filmes americanos, lá como aqui, nunca padeceram de problemas de bilheteria por causa disso: mas Borges sabia — e nós sabemos — que uma confissão íntima sua pode, a depender do contexto, revelar mais sobre o gosto argentino do que metros de papel de cálculos estatísticos), a mera frase colhida no Quixote bastaria — se é verdade que a nossa vida ou a vida dos argentinos confirma a beleza da forma em que ela está expressa — para justificar um programa de transformação do mundo nas bases de uma sensibilidade peculiar aos países do Mercosul. "Não é bom que os homens honrados sejam verdugos dos outros homens" ou, em sua versão simplificada, "Lá se haja cada um com seu pecado" — o tom dessas enunciações nos leva a admitir que há algo de sábio em colocar-se o respeito pela individualidade para além dos direitos de cidadão. O afeto com que as ouvimos pode decidir sobre sua natureza de abominável resquício de engodo católico ou de verdadeira intuição do que há de sagrado a ser preservado na solidão do indivíduo. A palavra *pecado* é uma mera marca de atraso ou deve ser vista aqui como representante de um conceito mais elástico do que aquele de *crime*: um conceito menos mensurável, qualitativo e não quantitativo e, sobretudo, mais aberto ao perdão? Não há, por outras palavras, mais malícia na idéia de pecado — com que cada um pode se haver — do que na de crime — que é um assunto de toda a sociedade? Quero chegar a perguntas de teor semelhante ao da seguinte: Em que medi-

da podemos discriminar o que é, em nós, atraso em relação, por exemplo, às conquistas americanas de direitos dos cidadãos, e o que é vantagem nossa por não termos aquela obsessão, que é uma obcecação, que os americanos têm de considerar passíveis de julgamento público as mais íntimas, nuançadas e sutis ações do âmbito privado? Não sei a resposta para tal tipo de pergunta, mas seguramente não estou satisfeito com as respostas que se tornaram doentiamente consensuais. Para mim é óbvio que os Estados Unidos, ao superar a situação de racismo institucionalizado, em poucas décadas tinham um negro como chefe do Estado Maior das suas Forças Armadas, três prefeitos negros nas suas três maiores cidades, muitas aeromoças negras em seus aviões e crianças negras em seus anúncios de televisão — enquanto nós não temos generais negros sequer e o nosso único governador negro, o do Espírito Santo, teve sua filha barrada na entrada "social" de um prédio na capital do seu estado; mas isso não nos deve levar a pensar que institucionalizar o racismo teria sido necessariamente melhor para nós: o que faz a enorme diferença entre o nazismo e outras formas de perseguição assassina de raças e minorias é o fato de, no caso do nazismo, esses massacres serem oficiais. Por outro lado, é igualmente óbvio para mim ser absolutamente insana a pretensão de colocar "o povo", como eles dizem lá, contra um homem que teve a infelicidade de ter em seu quarto de hotel às duas da manhã uma mulher que foi até ali por livre e espontânea vontade mas depois apresentou queixa de estupro aparentemente porque disse "não" no último momento. Uma americana interessantíssima, Camille Paglia, que aliás recorre freqüentemente às suas origens católicas e mediterrâneas para contrapor-se a essas versões modernas de puritanismo, trata com muito humor (e rancor) essa idéia de assumir o "não" dito por uma mulher como *não* mesmo. Essas perguntas, esse olhar de perto o pequeno trecho do texto de Borges vem por conta da minha ambição de fazer aqui algo tão fora de moda no nosso finzinho de século — finzinho também de milênio —, algo tão em desuso e desprestígio que temo que seu mero anúncio soe como uma aberração: FALAR EM TOM DE PROFECIA UTÓPICA.

O desejo de esboçar novas utopias deve nascer em mim menos da necessidade de contrastar com esse ambiente desencantado do que da responsabilidade de compensar minha própria participação na criação do sentimento de desencanto. Refiro-me aqui à minha atuação em música popular desde meados da década de 60 e, sobretudo, às atitudes algo escandalosas e algo superestimadas que, no final daquela década, ganharam o apelido de Tropicalismo. Este movimento, no que me diz respeito, teve todas as características de uma descida aos infernos. Para entender isto que acabo de dizer, é necessário conside-

rar o clima da MPB do meio dos anos 60, ou seja, os desenvolvimentos do samba-jazz, o surgimento da canção engajada e, finalmente, a esdrúxula conjugação dos dois, como uma espécie de otimismo superficial e ingênuo se comparado com a densidade da Bossa Nova. Claro que é a Bossa Nova que tem fama de otimista: as canções de protesto, com ou sem convenções rítmicas jazzísticas, é que trouxeram as referências explícitas à miséria e à injustiça social e o tom crítico. Não quero aqui fazer como esses filósofos franceses que começam ameaçando o senso comum dizendo, por exemplo: "comumente se pensa que Pelé é um atlético negro que joga futebol e Xuxa uma loura bonitinha que ficou mais loura e mais bonitinha"; e, quando era de se esperar que então dissessem "Pelé é uma lourinha e Xuxa é um negrão", concluem com algo como "...mas o fato é que vemos Pelé, nos vídeos de sua fase áurea, tocar o gramado com leveza ao chegar de volta de seus saltos acrobáticos, enquanto Xuxa usa roupas que são uma espécie de paródia séria de uniforme militar", ou seja, nada dizem que possa valer por um desmentido do consenso. Parecem não querer nada além do *frisson* de sugerir um paradoxo — e vê-lo em seguida esfumar-se. Espero, ao contrário, poder convencer os aqui presentes de que, do ponto de vista dos que fizeram o Tropicalismo, a Bossa Nova de João Gilberto e Antônio Carlos Jobim significava violência, rebelião, revolução e também olhar em profundidade e largueza, sentir com intensidade e coragem, querer com decisão — e tudo isso implica enfrentar os horrores da nossa condição: ninguém compõe "Chega de saudade", ninguém chega àquela batida de violão, sem conhecer não apenas os esplendores mas também as misérias da alma humana. Em 1971, na fase final de meu exílio londrino, vim ao Brasil a pedido de João Gilberto para gravar com ele e Gal Costa um programa especial para a televisão. Numa conversa depois da gravação, João me disse mais ou menos o seguinte (na verdade, algumas frases ficaram marcadas tão nitidamente em minha memória que ainda podem ser repetidas aqui literalmente): "Caítas, você enfrentou tanto sofrimento. Com vocês foi tudo assim de uma vez só. Que horror!... Eu sei o que é isso. Comigo, Caítas, foi a mesma coisa. Você pensa que não é a mesma coisa? Só que comigo foi aos pouquinhos, essa prisão, esse exílio, essa violência, todo dia, todo dia". A atmosfera bem-pensante que encontrei nos ambientes de música popular em 1966, quando cheguei ao Rio, decididamente não fazia jus ao que está contido nessa confissão. Essa atmosfera insinuava que os grandes talentos jovens se resguardassem, dissessem o que era certo dizer e fizessem o que era certo fazer. Não é assim que se faz um Noel Rosa, não é assim que se faz um Dorival. Não é assim que se faz um Wilson Batista. E certamente não é assim que se faz um João Gilberto, não é as-

sim que se faz um Tom Jobim. Era um otimismo tolo crer na força dos ideais de justiça social transformados em *slogans* nas letras das músicas e em motivação de programas de atuação. Os tropicalistas em que nos tornamos são da linhagem daqueles que consideram tolo o otimismo dos que pensam poder encomendar à história salvações do mundo. Naturalmente não víamos o tolo otimismo como o motor das atitudes de Nara Leão ou Carlos Lyra — ambos bossanovistas de primeira hora e grandes como os grandes —, quando eles, em parte influenciados pelo cinema novo e pelo Teatro de Arena, iniciaram o movimento de politização da moderna canção brasileira pós-Bossa Nova: era, por um lado, a força dos temas sociais que se impunha, por outro, a força da música popular brasileira, essa onda imensa que já vem de lá de trás e que não pode deixar de arrastar tudo; víamos antes o risco de que aqueles artistas e suas obras fossem reduzidos à ideologia difusa que eles criam servir. Temíamos também que assim os lessem nossos companheiros de geração. Mas também aqui, dada a força dos talentos individuais e o sentido profundo que percebíamos em tantas das suas escolhas, encorajávamo-nos a fazer o que afinal fizemos, mais para revelar dimensões insuspeitadas na beleza de suas produções do que para negar-lhes o valor. Mas essas revelações os aproximavam ora do sentimentalismo real e hipócrita dos puteiros, ora da voz bruta das lavadeiras da tradição, ora do comercialismo de Roberto Carlos e do significado da música na TV, ora do homossexualismo de Assis Valente, ora da mera macaqueação dos americanos etc., enfim, muitas identificações não aceitáveis para eles — embora nós soubéssemos que disso também se fazia a sua possível grandeza — e não é por outra razão que muitas vezes eles (nossos colegas e suas obras) vieram a aparecer como objetos das colagens tropicalistas: tanto Roberto Carlos em pessoa quanto a Carolina, de Chico Buarque, se tornaram personagens de canções tropicalistas. Não foram os únicos (Carmem Miranda, Paulinho da Viola, Noel Rosa me vêm à lembrança sem esforço, mas há muitos que foram referidos de modo cifrado ou foram objeto de imitação ou caricatura), mas o caso da Carolina merece talvez atenção especial: a Carolina apareceu na letra da canção "Baby" entre gasolina e margarina, na canção "Marginália II" (música de Gil com letra de Torquato Neto) junto a uma "miss", e, finalmente, foi gravada por mim numa versão que fazia da própria canção uma personagem que, passando pelas dependências oficiais da presidência militarizada da república (afinal, a canção tinha sido gravada por Agnaldo Rayol como uma das "favoritas do presidente" Costa e Silva), veio cair num programa de calouros mirins da televisão baiana no meu período de confinamento em Salvador, depois da cadeia, tornando-se assim a representante da depressão nacional

— e da minha depressão pessoal — pós AI-5. Eu imaginava, e depois vim a saber, que ela *não* era uma das favoritas de Chico Buarque. Mas ter tido uma visão aguda sobre o sentido mais profundo da arte desses nossos colegas não fazia — não faz — de nós, necessariamente, artistas melhores que eles: muitas vezes — quem sabe a mais das vezes — é quando se é inocente da grandeza que se é grande de fato. Nós queríamos trazer a tudo que dissesse respeito à música popular a luz da perda da inocência, e, para isso, fizemos muitas caretas e usamos muitas máscaras. Eu cria firmemente — e o tempo o confirmou — que Chico Buarque ou Edu Lobo ou Dori Caymmi ou Milton Nascimento não sairiam apequenados desse episódio: as assombrações, o reconhecimento do horrível, tendem a engrandecer a arte, porque é da natureza da arte estar sozinha em seu poder de redimir. Assim, digam o que disserem, nós, os tropicalistas, éramos pessimistas, ou pelo menos namoramos o mais sombrio pessimismo. Sobre os joelhos do monumento construído como uma colagem cubista na letra da canção "Tropicália" — de onde saiu o nome do movimento — diz-se que "uma criança sorridente, feia e morta estende a mão". É impossível imaginar uma combinação de palavras para serem cantadas numa canção popular com maior carga de dor sem esperança, impressão que se intensifica quando lembramos que o "monumento" a que se alude no texto está ali naquele lugar nenhum, como um marco nacional que pudesse representar o Brasil estaria nessa praça, num salão nobre (acredito que é por essa razão que a expressão "alegoria" foi tantas vezes repetida — para meu desagrado — a respeito do Tropicalismo). Hoje, mais do que nunca, a imagem dessa criança, que ainda pede quando já de nada vale que se lhe dê, e é feia e sorri, nos aparece como capaz de dizer, a seu modo, num dos pontos da composição da colagem, tudo sobre o todo que, por sua vez, é abordado de outros modos e de diferentes distâncias em outros pontos, sem que o conjunto defina uma forma inteligível *que se imponha de modo absoluto*.

Dor sem esperança!... Quantas vezes ouvi dizer que o Brasil cansou de ser o país do futuro, ou que o Brasil era o país do futuro mas o futuro já chegou, já passou e o Brasil ficou aqui. O otimismo evidente da Bossa Nova não é tolo — e é por isso que ela nem sequer nos parecia otimista quando estávamos à beira de mergulhar no Tropicalismo. O otimismo da Bossa Nova é o otimismo que parece inocente de tão sábio: nele estão — resolvidos provisória mas satisfatoriamente — todos os males do mundo. De tal otimismo podemos dizer, lembrando Nietzsche mesmo, que é trágico. O cenho cerrado da esquerda festiva parece sério quando é apenas bobo. O Tropicalismo sempre quis estar à altura da Bossa Nova: eu vivo repetindo que o *Brasil* precisa chegar a merecer a Bossa Nova.

A nossa descida aos infernos se efetuou como estratégia de iniciação ao grande otimismo — ainda não superamos a fase sombria iniciada em 1967. "Alegria, alegria" era um começar a mexer no lixo — claro que ela trata da alegria real, mas apenas para ter mais eficácia no tratamento do tema fundamental que é o mesmo de "Superbacana" e de "Geléia Geral", a saber, uma visão autodepreciativa da nossa vida cotidiana e do seu quase nenhum valor no mundo — Zé Celso costumava falar no caráter masoquista da estética tropicalista com sua reprodução paródica do olhar do estrangeiro sobre o Brasil e sua eleição de tudo o que nos parecesse a princípio insuportável. Eu mesmo lembro um exemplo revelador: na canção "Baby" (cuja letra me foi quase toda ditada por Maria Bethânia), eu usei a palavra "lanchonete" porque ela me dava náuseas quando lida em marquises ou ouvida em conversas. Ela me parecia uma mistura monstruosa de francês com inglês e era como o anúncio de uma vulgaridade intolerável que começa a tomar conta do mundo. Coloquei-a na canção e, se não posso dizer que aprendi a amá-la como o personagem do Dr. Strangelove aprendeu a amar a bomba, é certo que passei a usá-la com natural delicadeza como se incluí-la numa canção significasse redimi-la — na verdade eu creio que assim é. A primeira Coca-Cola da música popular brasileira, a de "Alegria, alegria", passou por caminhos semelhantes: eu detestava Coca-Cola e continuei detestando Coca-Cola até bastante tempo depois de ter incluído seu nome na famosa canção — na verdade nunca cheguei a gostar muito desse refrigerante, apenas usei-o, a partir de um determinado momento, como substituto do álcool para acompanhar o cigarro — mas foi considerando o valor simbólico da Coca-Cola, que para nós queria dizer século XX, e também hegemonia da cultura de massas americana (o que não deixava de ter seu teor de humilhação para nós) que a incluí, um pouco à maneira dos artistas plásticos *pop*, na letra da canção; e, afinal, o que é que me chamou a atenção no filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha, senão a ostentação barroquizante de nossas falências, de nossas torpezas e de nossos ridículos? De todo modo, é numa canção tropicalista que se repete obsessivamente a frase "aqui é o fim do mundo" — de fato, nunca canções disseram tão mal do Brasil quanto as canções tropicalistas, nem antes nem depois. Com exceção, é claro, das canções posteriormente criadas pelos próprios compositores do movimento ou pelos seus descendentes algo remotos: os melhores roqueiros dos anos 80. É de volta de tais infernos que pretendo trazer visões utópicas.

• • •

Quando saímos do Brasil em 1969 rumo ao exílio em Londres, passamos antes por Portugal. Meu amigo Roberto Pinho me pediu que o acompanhasse até Cesimbra, onde ele tinha um encontro com um senhor português que cuidava do castelo medieval da colina e era tido como alquimista. Lembro de umas ovelhas de chifre revirado, que se punham perto do velho, como se fossem animais de estimação. E do mar muito azul rodeando de longe as muralhas de pedra. A uma certa altura, Roberto pediu que eu cantasse "Tropicália" para o alquimista ouvir. Não lembro se cantei ou se apenas recitei as palavras da letra. Mas estou seguro de que comuniquei a íntegra do texto ao português. Ao final, este me olhou com uma expressão exultante e, com uma piscadela cúmplice a Roberto, apresentou a mais insólita interpretação de "Tropicália" de que eu já tivera notícia. Tudo na letra era tomado à letra e valorado positivamente. "Eu organizo o movimento", por exemplo, significava que, não necessariamente eu, mas alguma força que podia dizer "eu" através de mim, organizava um importante movimento, e "inauguro o monumento no Planalto Central do país" era clara e meramente uma referência a Brasília como realização da profecia de Dom Bosco. E pronto. Nenhum traço de ironia era notado, nenhum desejo de denúncia do horror que vivíamos então. Não lembro se sublinhei o trecho "uma criança sorridente, feia e morta estende a mão" quando tentei explicar-lhe que minhas motivações para compor a canção tinham sido o oposto de um ufanismo, mas é certo que tentei discutir o assunto. Ele, que a princípio me parecera não imaginar outra razão possível para que eu escrevesse tal canção a não ser a certeza feliz de um destino grandioso para o Brasil, não se mostrou surpreso diante de meus protestos e, rindo para Roberto e repetindo "eu sei, eu sei", arrematou: "o que sabem as mães sobre seus filhos?". Naturalmente eu entendi que ele estava certo de conhecer melhor as intenções da minha composição do que eu. Isto não era novidade para mim: eu já sabia então que as canções têm vida própria e que outros podem revelar-lhes sentidos de que seu autor não teria suspeitado. Tampouco me era de todo desconhecido o aspecto positivo que aquela canção dava à sua representação do Brasil. E, mais que isso, eu não era inocente do fato de que toda paródia de patriotismo é uma forma de patriotismo assim mesmo — não eu, o tropicalista, aquele que antes ama o que satiriza (e, lembrando aqui da Coca-Cola e da lanchonete, não satiriza facilmente o que odeia). Mas que aquele homem não quisesse levar em consideração que na minha canção eu descrevia um monstro e que esse monstro confirmara sua monstruosidade agredindo-me a mim, era algo que à medida que ia acontecendo ia-se-me tornando mais fascinante do que irritante.

Mas também eu não estava ali de todo inocente do fato de que eu não era estranho aos interesses que uniam meu amigo Roberto e aquele suposto alquimista. O ponto de ligação entre eles era o professor Agostinho da Silva, um intelectual português que foi perseguido por Salazar e veio para o Brasil, onde participou da formação da Universidade da Paraíba, da Universidade de Brasília, e que, durante o período dos grandes projetos culturais da Universidade da Bahia no fim dos anos 50 e início dos 60, organizou e dirigiu o Centro de Estudos Afro-Orientais em Salvador e disseminou uma forma de sebastianismo erudito de inspiração pessoana que atraiu algumas pessoas que me pareciam atraentes. Não foi sem pensar neles que eu incluí a declamação de um poema de *Mensagem*, de Fernando Pessoa, no *happening* que foi a apresentação da canção "É proibido proibir" num concurso de música popular na televisão em 1968. Um dos pontos mais ricos em sugestões para o estudo do Tropicalismo foi essa apresentação de uma composição primária em que eu, por sugestão do empresário Guilherme Araújo, repetia a frase que os estudantes franceses do maio de 68 tomaram aos surrealistas, acompanhado do conjunto de rock mais moderno do Brasil de então "e o mais e melhor influenciado pelos Beatles" — os Mutantes —, como uma introdução planejada pelo músico erudito Rogério Duprat inspirada na música de vanguarda. Eu usava uma roupa de plástico brilhante verde e preta e colares de correntes e tomadas, e meu cabelo parecia uma mistura do de Jimmy Hendrix com o dos seus acompanhantes ingleses no *Experience*; no meio do número, eu gritava o poema de Pessoa:

Esperai! Caí no areal e na hora adversa
Que Deus concede aos seus
Para o intervalo em que esteja a alma imersa
Em sonhos que são Deus.

Que importa o areal, a morte e a desventura,
Se com Deus me guardei?
É O que me sonhei que eterno dura
É a Esse que regressarei!

Mas eu não tinha embarcado na viagem desses sebastianistas, nem como estudioso nem como, digamos assim, militante. Apenas me parecera interessante que houvesse gente falando no Reino do Espírito Santo e numa futura civilização do Atlântico Sul, numa época em que

todo o mundo falava em mais-valia e nas teses científicas de transformar o mundo através da classe operária. Essas coisas me atraíam não por místicas (tenho um espontâneo horror de misticismos), mas por excêntricas. E sobretudo foi por causa disso que eu entrei em contato com o livro *Mensagem*, que revelou para mim a grandeza da poesia de Fernando Pessoa. Conhecia o Fernando Pessoa do "Poema em linha reta" e da "Ode marítima", também o do poema do outro Menino Jesus e, naturalmente, o poeminha do fingidor: eram os poemas que as meninas citavam, que muita gente lia em voz alta para mim, cujos trechos eram repetidos de cor e que uma vez ou outra eu mesmo lia no exemplar de algum colega de faculdade. Sabia dos heterônimos e de algum folclore sobre sua vida e juntava aqueles poemas ao repertório de poesia brasileira moderna (Vinícius, Drummond, Bandeira e Cecília, e depois também Cabral) e isso era (com os negros de Castro Alves e os índios de Gonçalves Dias mais os ciganos de Lorca) toda a poesia que eu conhecia. Com *Mensagem* era o Pessoa do poeminha do fingidor que se adensava. Cada peça curta era um labirinto de formas e sentidos e, mais importante que tudo, não me parecia possível que se demonstrasse mais fundo conhecimento do ser da língua portuguesa do que nesses poemas. Meu poeta favorito — e o que eu mais extensamente li — era João Cabral de Melo Neto. E diante dele tudo parecia derramado e desnecessário. Assim também os poemas de Álvaro de Campos — que eram os mais queridos das meninas. Mas com *Mensagem* eu me sentia em presença de algo mais profundo quanto a tratar com as palavras — por causa de cada sílaba, cada som, cada sugestão de idéia parecer estar ali como uma necessidade de existência mesma da língua portuguesa: como se aqueles poemas fossem fundadores da língua ou sua justificação final.

Todo começo é involuntário.
Deus é o agente.
O herói a si assiste, vário
E inconsciente.

À espada em tuas mãos achada
Teu olhar desce.
"Que farei eu com esta espada?"

Ergueste-a, e fez-se.

O fato de este livro (o único que Pessoa publicou em vida na nossa língua) ter como tema o mito da volta de Dom Sebastião e da grandiosidade de um adiado destino português, enobrecia, a meus olhos, os interesses daquele grupo de pessoas que cultivavam tais mitos. De modo que, em Cesimbra, eu passei gradativamente do espanto de ver minha canção "Tropicália" resgatada por uma visão que anulava sua contundência crítica, à relativa adesão à perspectiva dessa visão: comecei a ver "Tropicália" — e a pensar o Tropicalismo — também à luz do sebastianismo, ou melhor, da *minha* versão do sebastianismo, que consistia em minhas adivinhações (de resto ainda hoje pouco informadas) do que fosse o sebastianismo deles. Eu sabia que essa dimensão também estava em Glauber e, naturalmente, em Ariano Suassuna; aquele, um tropicalista assumido, este, um inimigo mortal do Tropicalismo. Eu, no entanto, sempre fui cético.

Já no meu segundo ano de exílio em Londres, por causa do mesmo Glauber — que então filmava *Cabeças cortadas* na Catalunha e queria conversar comigo pessoalmente sobre nobres tarefas e mesquinhas fofocas do cinema brasileiro, fui a Barcelona. Por causa dos amigos que fiz ali através de Glauber, vi a amargura com que o povo da Catalunha sofria sua anexação a Castela e a humilhação de ter a sua língua materna esmagada pelo castelhano. Ainda era a Espanha de Franco e, na Catalunha, era a época da nova canção catalã de Pi de La Serra, Joan Manuel Serrat e Pau Riba. Um dia ouvi de um dos produtores do filme de Glauber a versão da descoberta da América que começava por dar Colombo como catalão de nascimento. Ele o afirmava com a mesma paixão com que ouvi alguns sebastianistas brasileiros e portugueses falarem em provas de que Colombo era português. Só anos depois é que um amigo no Brasil me deu de presente um livro de Unamuno em que ele falava de Portugal e da língua portuguesa com muito carinho e muita delicada observação (ressaltar que a palavra "luar" não tem tradução em nenhuma outra língua não é o menos interessante dos exemplos); pois bem, nesse livro, Unamuno falava da sensação de culpa que o pensamento das línguas portuguesa e catalã traz à alma de um escritor espanhol. Mas, naquele momento, em Barcelona, eu senti a identificação de Portugal com a Catalunha nas suas criações de fantasias compensatórias. O poema "Os Colombos", do Pessoa de *Mensagem*, redime esse sentimento e, na sua grandeza, é já uma superação de toda a inferioridade ao passo que propõe uma transcendência da mágoa.

No entanto, o português não é o catalão. Não só Portugal não ficou anexado à Espanha como espalhou sua língua pelo mundo. E aqui estamos, falando português nesse imenso pedaço do continente sul-americano. Somos muitos milhões. Nunca chegamos a ser um

país bom. E grande parte de nossas mazelas vêm do fato de sermos portugueses. Ou, melhor dizendo, vêm no bojo da maré baixa da cultura mediterrânea ou sul-européia que, por sua vez, é uma marola da grande fuga da onda civilizatória das regiões quentes para regiões frias: Babilônia, Egito, Grécia e Roma deram lugar a Inglaterras e Alemanhas e Canadás; Roma ainda está inteira em nós a assistir à aclimatação de suas conquistas em territórios bárbaros, onde as idéias de agasalho, presteza e precisão se superdesenvolveram comandadas pela vitalidade de homens determinados os quais como que transformaram a chama da corrida humana em implacável e penetrante luz fria. O Renascimento, o Ocidente moderno, é fortemente mediterrâneo — Leonardo e Camões — mas seus desenvolvimentos boreais é que nos trouxeram até onde estamos, para o bem e para o mal, sobretudo por causa da figura de Lutero. Os Estados Unidos são a última expressão desta grande movimentação que, ao atingir o extremo Oriente pelo Japão e tigres asiáticos neocapitalistas e pela China comunista, está, parece, em vias de fazer algum tipo de desvio de rota ou virada de orientação. Não temos como mensurar o quanto devemos a esses minuciosos e limpos pecadores do norte — Prometeus do fogo gelado que nos acenam com comunicações rápidas e computadorizadas de informações cada vez mais complexas e mais facilmente manipuláveis. E também com prescrições legais que tenham em conta uma pluralidade de comportamentos nunca antes imaginada numa sociedade humana. Cresci desprezando os entreguistas que adoram servir de lacaios do capital americano: na sua forma arrogante de mostrar submissão vejo a mais abominável expressão de heteronomia. Mas sinto uma verdadeira identificação com americanos do tipo de Gertrud Stein, Walt Whitman, John Cage (e também, em larga medida, os artistas plásticos pop dos anos 60), que apostam numa afirmação da América. Enquanto que muitos dos nossos amigos americanos "liberais" de esquerda me causam não raro um certo dissabor quando fazem uma mistura de mistificação da Europa com mistificação do "terceiro mundo" para negar o que há de perigosamente sugestivo na experiência americana. Quando Camille Paglia diz que detesta a opinião pseudo-esquerdista dos meios universitários americanos de que a "Grande, Má e Feia América é uma sociedade corrupta, vazia e gananciosa que toda essa gente maravilhosa e benévola do resto do mundo olha com nojo", não posso deixar de concordar com ela. Amo os Estados Unidos. Apenas não exijo do Brasil menos do que levar mais longe muito do que se deu ali, e, mais importante ainda, mudar de rumo muitas das linhas evolutivas que levaram até a espantosas conquistas tecnológicas, estéticas, comportamentais e legais. Sei que, por um lado, o Japão fez e faz isso em escala considerável, principal-

mente no que diz respeito ao aspecto tecnológico, mas não só, e, por outro, que o Brasil não parece encontrar sequer os meios de esforçar-se para se tornar capaz de fazê-lo. Mas há algo nos Estados Unidos que não encontramos no Japão: a América, o translado, a terra nova e os grandes espaços; a implantação de uma idéia em terreno tornado virgem pela incapacidade mesma de considerar as culturas indígenas; a imigração variada, européia e asiática, que trouxe mais nuances e diferentes problemas ao panorama social já na base violentamente problematizado pela vinda forçada dos negros; um ar de liberdade de movimentos que nenhum lugar de cultura autóctone sedimentada pode de fato conhecer — e isso o Brasil tem em comum com os Estados Unidos e com todos os países americanos. E talvez o caso do Brasil nos induza a esperar dele experiências mais extremas. E aqui é o momento de tentar fazer o que fiz questão de frisar como sendo perigoso naquele arrazoado de Borges a respeito do modo de ser Argentino: considerar vantajosas até mesmo as condições adversas com que a história nos presenteou; fazer, por exemplo, do fato de não termos sido eficientes o suficiente no extermínio dos índios como os nossos irmãos do norte — cuja eficácia nesse campo aprendemos a aplaudir nos filmes em que outro herói hollywoodiano prova ser tão freqüente quanto o jornalista delator: o matador de índios —, e mesmo o fato de vermos que ainda estamos efetuando com atraso, esse extermínio, uma oportunidade de nos tornarmos índios ao passo que nos reconhecemos ultraocidentais. E aqui quero citar um daqueles filósofos franceses cujas manias caricaturei mais cedo mas que parece ser mesmo um grande sujeito: Gilles Deleuze que, naquele hilariante livro candidamente chamado *O que é a Filosofia?*, numa inacreditavelmente convincente jogada retórica, diz do filósofo que ele "deve tornar-se índio para que o índio não sofra a miséria de ser índio". Mas só ganha o direito de arriscar tais inversões quem se sabe engajado num sonho grande e luminoso. Só na perspectiva do país artista superior — que nós temos o dever de perceber que somos e que a história nos sugere que sejamos — é que podemos revalorar aspectos do nosso atraso como sinais de que casualmente escapamos de uma escravidão maior no misterioso desvelar do nosso destino.

Sei que posso ter apenas aumentado a confusão ao sublinhar o namoro do Tropicalismo com o pessimismo profundo. Não apenas uma paródia de samba exaltação é ainda um samba exaltação assim mesmo, mas também, e talvez sobretudo, Jorge Ben — o autor da totalmente afirmativa e isenta de intenções irônicas "País tropical" — era — como Jorge

Ben Jor hoje é — nosso herói estético e psicológico. Contudo, eu creio ser quase desnecessário dizer que a alegria pura — beleza pura — de Ben-Benjor é da mesma natureza daquela da Bossa Nova, apenas aqui num caso individual de expressão extrovertida agressiva. De resto, Jorge Ben surgiu no rastro da Bossa Nova e foi ainda sob sua luz que criou a variante primária e vitalista de samba moderno que, mais tarde, pôde casar com formas de *rithm&blues*, *soul* e *funk*. A canção "País tropical" é mais do que o avesso da canção "Tropicália": ela é o canto do homem alegre do país que os tropicalistas tinham em mira no seu primeiro movimento de tentativa de sair do reino das sombras. O artista Jorge Benjor é o homem que habita o país utópico trans-histórico que temos o dever de construir e que vive em nós. No entanto, as minhas canções ainda são predominantemente longos e enfadonhos inventários de imagens jornalísticas intoleráveis do nosso cotidiano usadas como autoflagelação e como que olhadas de fora: até essa coisa desagradável de pronunciar o nome de um outro país como emblemático repositório de mazelas sociais. Eu odeio esse negócio de dizer o nome do Haiti naquela canção. Outro dia li que o meu colega Aldir Blanc — co-autor de tantos sambas magníficos — reivindicava a autoria da comparação do Brasil com o Haiti (e talvez da minha referência à minha "Menino do Rio" ligada a isso): eu não brigaria por ela. Só suporto — e mal — essa referência explícita ao Haiti (o único país americano onde uma revolução escrava foi vitoriosa e fundadora da nacionalidade) porque meti ali a forma verbal "reze". Mas — embora talvez para pessoas parecidas comigo (pois me custa crer nessas coisas) seja difícil engolir esta — nós somos escravos das canções que fazemos: elas são canções, querem nascer do mundo das canções que é um mundo com características próprias, nós freqüentemente as queremos fazer do modo como não queríamos que elas fossem. O país utópico, eu o quero abordar aqui.

Uma das vantagens da nossa abominável situação é podermos pensar que tudo ainda está por fazer. Dito assim, isso parece um lugar-comum estéril. E, pior, pode trazer a seguinte pergunta como complemento: e se justamente o Brasil tivesse sido uma grande oportunidade que se perdeu irremediavelmente, deixando-nos apenas com a degradação social que é demasiadamente complexa para servir de papel em branco ou ponto de partida, ou seja, se estivermos diante da mera entropia e não do caos inicial de onde se pode extrair uma ordem bela? O fato é que tanto nas canções de 67 como nas de agora o que eu vejo é a tensão entre esses dois últimos termos. Entropia / caos. Mas eu, eu mesmo, não o mero escravo das canções, penso os aspectos entrópicos como problemas a superar — deveres severos: temos que começar por ler como singeleza os sinais de trânsito nas cida-

des. Por outro lado, amo o caos; não apenas como caldo de onde se destilará a nova ordem bonita, mas como desordem atual. O adjetivo "bonita" escolhido para qualificar a futura ordem desejada me parece revelar que o colorido do caos — o desequilíbrio onde viceja a violência e a perversão e também o talento excepcional e a inventividade, os caprichos e os relaxos, as vanguardas estéticas e os exotismos sexuais —, o colorido desse caos, dizia, é absolutamente indispensável à composição da nação sonhada, da estamparia das vestes do povo desse país do futuro. Ninguém disse melhor a natureza do nó que estamos a tentar desatar do que Antonio Cicero — um intelectual de formação filosófica acadêmica que trabalha também com música popular — nestas palavras que reli citadas por Carlos Diegues num belo artigo sobre futuro e Brasil:

> Podemos dizer que o paradoxo do Brasil está em, sendo capaz de oferecer a prefiguração da solução de alguns problemas que poucos países conseguem efetivamente enfrentar, não ter conseguido efetivamente enfrentar alguns problemas que muitos outros países já resolveram total ou parcialmente.

Tudo o que eu disse — e tudo o que estou por dizer aqui — está contido nessa fórmula de Cicero; e não creio que eu possa dizer melhor: apenas dou testemunho de como em mim esse modo de encarar o Brasil se desenvolveu com o colorido próprio das minhas idiossincrasias e das minhas limitações.

Todo povo frustrado pode fazer fantasias compensatórias. Mas o que pensar quando estamos na situação de criar tais fantasias e temos como matéria real um país novo, imenso, tropical, mestiço e de fala portuguesa — quer dizer, usando uma das línguas do Sul da Europa que mais tem sofrido humilhações históricas depois de ser a que mais se espalhou pelo mundo, a língua em que se escreveu o épico inaugural da dominação européia sobre o globo, o grande épico da expansão ocidental? E, no entanto, freqüentemente somos catalogados como não fazendo parte do "Ocidente". Devemos pensar assim: o mundo em que vivemos parece-se mais com o mundo da história remota da humanidade, quando violentos avanços tecnológicos foram feitos, do que com Grécia e Roma. Estas se entregaram ao cultivo das artes, das leis e das idéias, num ambiente tecnologicamente estável amparado na mão-de-obra escrava. O curioso é que qualquer desvio extra-ocidental do curso da história atual — mesmo que seja a temida e pouco falada liderança da China sobre os não-ocidentais numa ação contra os atuais países ricos (eventualidade que já

ouvi referida em tom alarmista na boca de conservadores americanos e em tom auspicioso na boca de sebastianistas portugueses) — poderá levar a uma retomada da ênfase greco-romana nas virtudes pessoais e sociais, em detrimento do furor tecnológico. Ou seja: pode levar o Ocidente de volta ao Ocidente. Um amigo meu, um dos mais significativos representantes da contracultura dos anos 60, que sempre me impressionou pela inteligência ao mesmo tempo livre e realista, enlouqueceu. Antes de sua loucura tornar-se fato consumado, ele me confidenciou que tinha chegado ao limite de sua capacidade de pensar, em busca de uma alternativa para a cultura ocidental e não conseguia sair dela: suas respostas e soluções eram intransponíveis. No entanto, muito de sua energia tinha sido gasta no esforço de ir além não apenas da injustiça social, da mediocridade e do subdesenvolvimento, mas também do estágio em que encontrara a religião, o sexo e a própria concepção do lugar do homem na natureza. Sendo paulista, o fato de ser brasileiro era para ele um acaso de muito pouca importância para que fosse sequer considerado infeliz: a perspectiva brasileira e a língua portuguesa eram para ele uma ferramenta neutra. É assim que eu quero pensar. Mas, desde o início, sempre considerei meus desejos de mudar o mundo como sinal de um movimento interno da história do Brasil, e cada pensamento ambicioso meu, um esboço de aventura da própria língua portuguesa. Eu sei que os cultores de mitos medievais que sirvam de inspiração para extremados nacionalismos modernos são a semente das regressões totalitaristas: um professor português de literatura, autoridade em história das relações entre Modernismo brasileiro e Modernismo português, me disse um dia a respeito do professor Agostinho da Silva, que, a princípio, temeu que suas idéias, afinal, se identificassem com as de Salazar. Às vezes algumas afirmações instigantes de Ariano Suassuna sobre o Brasil a mim me soam aparentadas com a famosa frase de Salazar "prefiro ver Portugal pobre do que Portugal diferente". Ao contrário, eu penso que o Brasil deve tornar-se o mais diferente de si mesmo que lhe for possível, para encontrar-se. E também saber livrar-se da pobreza que desumaniza sua população. Devemos, em primeiro lugar, aprender a observar as formalidades relativas aos direitos humanos, e tornarmo-nos destros para a tecnologia. Devemos estar à vontade na versão de Ocidente que veio do Norte. E superá-la. Não se trata de uma adaptação ao que é ocidental, como se espera de países asiáticos e africanos. Somos ocidentais. Mas ocidente sempre significou transcendência da particularidade cultural, ambição de tomar nas mãos a história da espécie. Assim, amar a língua portuguesa é amar sua capacidade como instrumento universal; falar português é livrar-se da prisão do português. Outro dia, um econo-

mista americano esteve aqui no Rio — um que fazia propaganda do livre mercado como salvador das vítimas do Estado, e aconselhava a que abríssemos nossa rede de vôos domésticos às empresas aéreas americanas — esse economista (aliás um americano negro) esteve aqui e disse que se orgulhava de só falar inglês e não querer aprender nada de outras línguas pois o inglês é a língua do futuro. Ao ler essas declarações, pensei imediatamente: não é assim que eu amo a língua portuguesa. A língua em que Fernando Pessoa escreveu: "O Ocidente, futuro do passado"... Para nós, não se deve tratar de uma adaptação ao que hoje se chama de Ocidente, mas de uma sua retomada radical que implique uma sua superação. Neste estágio está a minha loucura.

Naturalmente, tenho capacidade para a sensatez: mesmo sem estudar a constituição de 88, concluo que há conquistas ali que devem ser defendidas, com unhas e dentes, contra qualquer ameaça — o exemplo indiscutível que me ocorre é a independência que foi dada ao Ministério Público. Mas não me sinto inclinado a participar do horror ao capital estrangeiro ou da defesa das estatais. Quando leio artigos de Roberto de Campos vêm-me à mente, em primeiro lugar, perguntas. Desde o Tropicalismo — desde antes do Tropicalismo — que me interessa saber *o que o Brasil diria ao mundo* se ele pudesse se fortalecer; o modelo econômico para chegar a esse fortalecimento sendo de importância secundária. É evidente que, em 1963, os comandantes da economia mundial não deixariam o Brasil fazer as reformas que as parcelas minimamente esclarecidas de seu povo exigiam. Menos ainda a revolução comunista que algumas elites políticas preconizavam. Aquelas parcelas minimamente esclarecidas estão longe de ser uma pequena minoria: foram elas que quase elegeram Lula em 89. Mas uma cubanização do Brasil — com sua extensão territorial, sua industrialização e o tamanho de sua economia — teria sido uma hecatombe política mundial. Porém, o que me interessa é perguntar: com uma revolução bem-sucedida, o que o Brasil daria ao socialismo, o que o socialismo brasileiro daria ao mundo? Hoje é fácil responder que talvez nada: dado o histórico de nossa incompetência, apenas somaríamos ao sombrio mundo comunista mais um gigante com câimbras burocráticas e boçalidade policial. Mas o fato é que nos impediram — e nós mesmos, afinal, nos negamos — esse caminho e temos sido levados à condição de maior fracasso econômico do continente, sendo visível o gosto da imprensa americana em opor nossa inépcia à propalada maturidade atingida, nesse campo, pelo Chile, pelo México, pela Argentina — e não só! Há um alívio em ver que não é mais preciso pensar que, para onde for o Brasil, irá a América Latina, pois o Brasil não vai a lugar nenhum.

No entanto, a escandalosa insensatez também me guia. O já citado professor Agostinho da Silva costuma dizer que Portugal já civilizou Ásia, África e América — falta civilizar Europa. Tal inversão petulante encontra eco dentro de mim. Descartado o risco de ser a expressão do ressentimento contra a luminosidade boreal vitoriosa, por parte de obscuros perdedores da história, essa exortação se identifica com minha idéia de radicalização do Ocidente implicando sua superação. Nessa perspectiva, o Brasil não precisa provar que tem caráter e é uma promessa de originalidade. Nem a má imagem que dele se fazem hoje os brasileiros, nem a emigração em grandes números para países mais ricos podem apagar a força do que somos nem o sentido que tem o modo como o acaso nos tem tratado. A Irlanda, do meio do século XIX ao início do século XX, esmagada sob a opressão inglesa, perdeu, por emigração, metade de sua população. As coisas lá nunca se acertaram: a ira santa contra a Inglaterra levou os irlandeses até a prática de um terrorismo que não se pode chamar de "esquerda". Ninguém, no entanto, ao pronunciar o nome da Irlanda, pensa num mero e pedestre fracasso. E não se pensa só em Joyce, Wilde, U2, Sinead O'Connor, Yeats ou Neil Jordan, que marcaram o mundo usando a língua do opressor — pensa-se no fogo irlandês, na teimosia, nos cabelos de Maureen O'Hara e no álcool. A Irlanda pode nunca superar suas chagas, mas é algo cuja grandeza reconhecemos. Mas o Brasil, que não é apêndice da língua inglesa, é algo cuja grandeza em potência se põe na condição de país novo americano, com o mito da tábula rasa e o mito da democracia racial. Mas "O mito é o nada que é tudo". A insensatez, assim, me leva a dizer que, pelo Brasil, o gosto da civilização ocidental inicial — Grécia, Roma — e o gosto mediterrânico e florestal — Israel (grandemente Israel, que nunca foi potência econômica ou militar para dar ao mundo o arsenal de idéias e estilos que deu), mas também o Islam e Jesus (filhos de Israel), e Olodumaré, Dioniso, Uirá — podem e devem tomar nas mãos as rédeas do mundo, fazendo-o transcender o estágio nórdico e sua ênfase bárbara na tecnologia.

Assim, um dia, passando pela porta da PUC no Rio, vi vários jovens de ambos os sexos entrando nos jardins da universidade, em meio a outros transeuntes que esperavam o ônibus, carregavam encomendas etc. Pensei na informalidade das roupas de todos. E lembrei de como, em 66, me parecera um escândalo de repressão que alguns cinemas em São Paulo exigissem paletó e gravata. Pensei em como, nos anos 60, lutamos contra hierarquias e superindividualizamos a moda. Depois, dos anos 70 em diante, muitas vezes sofri ao ver a vulgaridade dos trajes anarquicamente usados em toda a parte: senhoras em bermudas apertadas e camisetas com a cara do Mickey entrando em bancos; aeroportos cheios de

pernas peludas sustentando verdadeiros cartazes com palavras em inglês. O equivalente hoje da elegância discreta é a farda jeans com blusa e sapatos para todas as classes — e o resto parece lixo. No entanto, há, sobretudo em cidades praianas — mas recentemente observei sensação semelhante no interior de Minas — como o Rio de Janeiro ou Salvador, uma alegria da informalidade e da exibição ao sol e ao vento de grande parte do corpo. Essa alegria apenas está pervertida, conspurcada pelo clima de autodesprezo moral, pela ignorância e pela corrupção. Imaginei então o Brasil encontrando e inventando naturalmente novas formas de vestir. E novas e mais delicadas hierarquizações dessas formas. Uma nova civilização de belas, leves e solenes roupas pequenas no cobrir e grandes no significar e no encantar. Vi o Egito. Um novo Egito. Vi Atenas imensa e sem escravos. Imaginei a sutil diferença entre a veste do aluno e a do mestre, na Universidade Brasileira. E a variedade das roupas de inverno no Sul. Um dos mistérios de nosso tempo é o que chamamos de arte moderna. Uma das suas maiores fascinações, a idéia de vanguarda. Outro dia, aqui mesmo neste museu, fui convidado pelo poeta Haroldo de Campos a participar de uma leitura da peça nô japonesa *Hagoromo — O manto de plumas*. A tradução de Haroldo era também uma homenagem a Hélio Oiticica, e me sugeriram que eu usasse um seu "parangolé" numa espécie de "performance". Esses objetos enigmáticos, feitos para vestir, foram virando, à medida que eu tentava comentá-los, o que eles devem ter sido desde sempre para Hélio: a roupa transcendental. E enquanto eu ridicularizava, ao mesmo tempo, a impossibilidade de a gente se decidir diante de criações tão arrojadas, e a nova costura japonesa (na verdade, amo intensamente ambas), fui realizando tantas modalidades de usar o parangolé, que atingi o ponto em que para mim era vívida a relação que Haroldo fazia entre a experiência de Hélio e a peça nô — o que levara a apelidar sua tradução de "Parangoromo". O manto de plumas da peça é o que possibilita a volta do ser celestial anjo-anja ao céu do céu. Nessa perspectiva o parangolé ganha seu sentido final de roupa / não-roupa da transcendência permanente. Vi então Haroldo como um poeta altíssimo que me induzira a essa revelação. Ele tinha vinculado a subida ao monte sagrado da peça nô à subida de Hélio ao morro da Mangueira, alando anjos mulatos com mantos eternamente ilegíveis e eternamente sugestivos. O figurinista Cao me disse que o artista plástico Luciano Figueiredo lhe explicou as rígidas normas que Hélio se impunha na execução dos parangolés. Devem ser os rigores do programa de criação de um mundo novo. E, tendo sido o nome de uma instalação de Hélio de 1966, que, via homem do Cinema Novo Luís Carlos Barreto, veio a apelidar aquela minha canção — "Tropicália" — que, por sua vez, deu

nome ao movimento — Tropicalismo —, enfiei a relação Japão-parangolé / Céu-Mangueira, que Haroldo sugerira, numa interpretação dos parangolés como uma profecia de Hélio. Claro que eu gostaria que surgissem figurinistas brasileiros tão *avant-garde* quanto os japoneses. Mas o que eu espero do Brasil é uma revolução na história do traje, pontuada por algumas personalidades, mas de força coletiva. Uma das razões por que eu gosto de manter uma produção de canções "de massa" é a vontade de reequilibrar a média da criação *pop* brasileira a cada passo, em detrimento de um possível afastamento para pesquisar algo fundador. É como se fosse um não-querer estar demasiado à frente, ou acima ou à margem. Talvez o Hélio já tivesse, antes de morrer, começado a me desprezar por isso. Mas para mim, é irresistível: o fato de uma canção como "Filhos de Ghandi", de Gil, ter desencadeado, *por sua beleza específica*, uma avassaladora mudança da postura do negro na Cidade da Bahia, fazendo renascer aquele afoxé quase extinto e multiplicando o surgimento de outros, é, para mim, de grande importância como sugestão de para onde dirigir a ambição. O psicanalista italiano afrancesado Contardo Calligaris, que, tendo se apaixonado pelo Brasil, escreveu um livro devastador das nossas possíveis esperanças, respira por um momento para dizer, diante da estapafúrdia estranheza das letras dos blocos afro de Salvador e suas descrições de um Egito idealizado, que talvez nessas projeções dos poetas populares do carnaval da Bahia esteja o nosso único esboço de um projeto de identidade e nacionalidade. Nesses Egitos e Madagascares e Etiópias de delírio, podem estar o país (que nós não somos) e o nome (que nós não temos). Mas meu nome é Caetano porque nasci no dia de São Caetano e o nome do país é Brasil por causa do pau. E só os idiotas tomam a antropofagia de Oswald de Andrade como uma metáfora-justificativa de ecletismos impotentes. A versão tropicalista levou ao Egito dos blocos, à regeneração do mercado de música popular no Brasil, à elevação do nível intelectual de sua produção e sua crítica, a um outro tipo de diálogo com os estrangeiros. Para mim tem grande significação que a canção "Sampa" leve muitos paulistanos a me agradecerem por eu ter despertado o narcisismo básico de que a cidade necessitava para poder seguir e que já parecia quase irremediavelmente perdido. Um outro europeu que também se espantou com a liberdade com que escolhemos e a freqüência com que usamos os prenomes no Brasil, o antropólogo Claude Lévi-Strauss (aliás personagem da minha canção "O estrangeiro", por ter achado a Baía da Guanabara muito feia), no capítulo dos seus *Tristes trópicos* dedicado a São Paulo, onde ele faz um retrato em princípio desalentador da vida intelectual brasileira (Oswald de Andrade deve ter-lhe parecido mais indigesto do que ao Calligaris), diz

que aqui, no contato com seus alunos da então recém-inaugurada USP, aprendeu, vendo-os "transpor em poucos anos uma diferença intelectual que se poderia supor da ordem de muitas décadas, como morrem e como nascem as sociedades"; e que "essas grandes subversões da História, que parecem, nos livros, resultar do jogo de forças anônimas agindo no coração das trevas, podem também, num claro instante, realizar-se pela resolução viril de um punhado de crianças bem dotadas". Na canção "Um índio" — um dos momentos de tentativa de superação do pessimismo tropicalista e que, na verdade, se parece muito com esta palestra aqui, eu inseri o verso "num claro instante", tirado *ipsis litteris* da edição brasileira de *Tristes trópicos* que o próprio Lévi-Strauss (que certamente odiaria ouvir algo seu metido numa canção pop) ajudou a traduzir.

No início desta conversa, distingui entre fazer projetos para o futuro e sonhar. Nossos projetos devem ser no sentido de resolvermos o problema da distribuição de renda entre nós, de amadurecermos uma noção de cidadania, de elevar nosso nível de competência. Nossos sonhos devem ser imensos e de libérrima originalidade. Um jornalista americano, que outro dia me entrevistava, estranhou que, em minhas ambições para o Brasil, eu enfatizasse a originalidade e não a força, a riqueza ou o poder. De fato, não penso num superdesenvolvimento de nosso poderio militar nem numa dominação econômica de outros povos. Penso no poder transformador dos nossos jeitos se apenas sairmos da miséria. O índio daquela minha canção é o mesmo índio dos árcades e dos românticos — símbolo da nacionalidade que, na Bahia, vemos a cada 2 de julho desfilar em procissão que supera qualquer paródia tropicalista — mas é também o Juruna que se elegia deputado, é um representante da tribo que Egberto Gismonti fora visitar, e é um sobrevivente da última chacina, ou o espírito de um dos seus mortos; em suma, é um personagem muito mais complexo e com o qual temos muito maior intimidade. E dele se diz que virá "mais avançado que a mais avançada das mais avançadas das tecnologias". O que será que nos faz pensar, num país atrasado quanto às pesquisas científicas e às conquistas da informática, que podemos daqui antever ou entrever melhor o espírito do homem que saberá organizar belamente sua vida a partir de um sentir-se não num universo mas, usando a expressão que li no último livro daquele que foi na verdade o primeiro influenciador do Tropicalismo — o francês Edgar Morin —, num "pluriverso polimorfo" que a novíssima ciência (que descobriu os pulsares exatamente no ano de 1968) nos insinua?

Depois de tanto falar, e com tanta pose, fica-me faltando explicar por que disse ter sido ou ser o Tropicalismo superestimado. Como — se eu aceito falar num evento para o qual se convidaram verdadeiros grandes poetas? E como faço tantas referências a autores sérios com tamanho ar de bonomia? E como vinculo as imensas ambições (dignificadas pela citação pertinente de tantos nomes célebres) ao movimento tropicalista? Bom, em primeiro lugar, vale lembrar o que se lia nos muros de Paris em 68: "cultura é como geléia: quanto menos se tem mais se espalha". Não conheço de Unamuno, por exemplo, quase nada além do que usei aqui nesse arrazoado. Uma vez, respondendo a uma minha provocação irresponsável, José Guilherme Merquior nos chamou, a mim e a todos os componentes do mundo dos espetáculos, de subintelectuais de miolo mole. Sempre achei essa expressão bem cunhada. A meu ver ela não perde sua força cômica por eu ser capaz de escrever assim. Mas o que me leva a reafirmar que houve uma superestimação do Tropicalismo é a certeza de que, apesar da *boutade* de Merquior, há um consenso hoje, no Brasil, a respeito da grandeza do que fizemos, quando quase nada fizemos além de chamar a atenção para o fato de que temos um dever de grandeza. Acho que nós brasileiros nos contentamos com muito pouco. Os nossos discos daquela época — sobretudo os meus — são de um amadorismo imperdoável. Este é um problema que vimos tentando superar a pouco e pouco, mas, à medida que conseguimos alguns avanços, os anos desfazem as configurações que deram *momentum* aos sentidos que insinuamos. Mas ainda acho que eu estar hoje aqui, dizendo o que disse, porta, em combinação rítmica com o resto de minhas atividades, algum teor de poesia não de todo desprezível. E essa poesia quer dizer, pelo menos, que há graça em existirmos.

Para finalizar, eu quero dizer uma poesia. São estes versos do poeta romântico maranhense Sousândrade, que seriam para mim meramente enigmáticos se não me parecessem uma formulação adensada do meu próprio pensamento:

> Brasil é braseiro de rosas
> A União, estados de amor.
> Floral: sub-espinhos daninhos
> Espinhal: sub-flor e mais flor.

[Texto integral da conferência proferida no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 26 de outubro de 1993, no contexto do evento Enciclopédia da Virada do Século / Milênio]

4 » RESENHAS

MELODIA, TEXTO E *O CANCIONISTA*, DE LUIZ TATIT: NOVOS

Já faz quase um século que a música popular brasileira emergiu como forma de expressão no coração da vida cultural nacional — sendo, inclusive, gradualmente incorporada como tal em discursos de caráter nacional-populista — e já se passaram mais de 50 anos desde seu primeiro impacto significativo em um público internacional. Mesmo assim, o estudo dessa vasta área como disciplina acadêmica mostra-se ainda em sua infância. Há impedimentos práticos patentes que dificultam o trabalho de historiadores da música, especialmente no que diz respeito ao precário estado dos arquivos no Brasil. Exceto por *História da música popular brasileira*, lançada pelo selo Abril e há tempo não mais disponível no mercado, e pela excelente série de relançamentos do Projeto Revivendo, a grande maioria das gravações anteriores a 1960 continuam nas mãos de colecionadores particulares, enquanto os pesquisadores se vêem obrigados a dedicar grande parte de seu tempo à transcrição de *song-sheets* ou à garimpagem em sebos de material bibliográfico e discográfico essencial. Há poucos dados sistematicamente organizados na indústria fonográfica, o que seria indispensável a qualquer análise rigorosa sobre a sociologia de produção e consumo musical, ou mesmo ao teste de assunções gerais sobre a popularidade de determinados estilos em contraposição às visões críticas que estes suscitam.

Mais grave ainda tem sido a falta de arcabouços metodológicos capazes tanto de assegurar um tratamento equilibrado à diversidade de tradições do país quanto de levar seriamente em conta seus conteúdos musicais, ou seja, metodologias capazes de trazer a prática e a estética da produção musical ao centro das análises, ao invés de relegá-las à periferia. Vale ressaltar que o trabalho pioneiro de um dos mais importantes intelectuais do Brasil da primeira metade deste século, o multidisciplinar Mário de Andrade, teve poucos sucessores até muito recentemente. Depois de obras como "O samba rural paulista" e *Ensaio sobre a música brasileira*, foram poucos e esparsos os exemplos de uma abordagem consistente nessa área. Contrastemos este estado de coisas com a situação dos estudos literários, que contam com um corpo de trabalhos historiográficos bem consolidado (a pletora de *Histórias da Literatura Brasileira*, desde as de José Veríssimo e Sílvio Romero até Antonio Cândido e Alfredo Bosi, para citar algumas) e estudos de gênero, de movimentos e autores baseados em diversas metodologias específicas aos seus objetos. De fato, o privilégio, no meio acadêmico, do discurso literário como objeto de estudo em uma cultura reconhe-

RUMOS NOS ESTUDOS DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

O CANCIONISTA: COMPOSIÇÃO DE CANÇÕES NO BRASIL. LUIZ TATIT. [SÃO PAULO: Edusp, 1996, 322 P.].

cidamente não-literária é um paradoxo tão banal e evidente, quanto essencial para entendermos o relativo empobrecimento dos estudos sobre música popular até agora. Apesar de toda evidência em contrário, podemos concluir, a partir do levantamento geral que apresentaremos a seguir, que a cultura musical do Brasil intenta ser vista e não ouvida, lida ao invés de ser cantada.

Sem negligenciar algumas excelentes publicações semi-populares, tais como *Brasil musical*, de Tarik de Souza et alli. e *The Billboard Book of Brazilian Popular Music*[1], de McGowan e Pessanha, que são obras de referência altamente úteis por conterem um valioso material descritivo, a maior parte dessa literatura pode ser classificada, de maneira geral, em três tipos de abordagens (embora elementos de mais de uma abordagem possam estar combinados em alguns casos como, por exemplo, em *Música brasileira*[2], de Claus Schreider, ou na recente publicação de Hermano Viana *O mistério do samba*[3], que traça a transformação do samba de símbolo étnico a símbolo nacional): sociologia e antropologia social da música; história cultural e análise literária; jornalismo e biografia. A primeira delas foi até então dominada pela figura de José Ramos Tinhorão, cujas obras *Música popular*: do gramofone ao rádio e TV[4], *Pequena História da música popular*[5] e *História social da música popular brasileira*[6], apesar de apresentarem algumas virtudes, também lançam mão dos piores subterfúgios da abordagem do autor, por sua perspectiva mecanicamente tradicionalista sobre a evolução musical do país. *Pequena história da música popular*, por exemplo, consiste em uma série de capítulos que traçam uma sucessão cronológica dos gêneros, quase como uma genealogia de cada tradição estilística, em termos de sua origem social e das funções dos artistas em suas relações com a evolução da indústria da música e com práticas culturais relacionadas, tais como o carnaval. Embora não apresente qualquer prefácio explanatório do método utilizado — deixando crer que se apóia apenas no critério musicológico —, há claramente uma ideologia implícita na seleção e organização dos títulos de cada capítulo: entre dezoito capítulos, quatorze tratam predominantemente das tradições urbanas pré-1960 — modinhas, lundu, maxixe, tango brasileiro, as muitas variantes do samba —, dois capítulos são dedicados à *música sertaneja* e a "gêneros rurais urbanizados", enquanto o restante é reservado ao movimento conhecido como Música Popular Brasileira (MPB), que inclui a Bossa Nova e os desenvolvimentos subseqüentes. De fato, a discussão simplificadora desses fenômenos contemporâneos apresentada por Tinhorão funciona como pretexto para uma

crítica purista daquilo que ele vê como um cosmopolitismo derivado de todos esses estilos — bossa nova, *rock*, tropicalismo —, que teriam traído todos os princípios de lealdade à tradição do samba. Nessa determinação de defender sua linha conservadora, o autor vai longe, a ponto de equacionar os ecletismos experimentais dos tropicalistas (Caetano Veloso, Gilberto Gil et alii) com a política desenvolvimentista do regime militar pós-1964, pela comum receptividade às tecnologias imperialistas e ao capital cultural da indústria dos meios de comunicação de massa anglo-americanos.

Outra abordagem menos mecânica ou purista no campo da sociologia e antropologia produziu resultados frutíferos, como é o caso do trabalho de Hermano Vianna Jr. intitulado *O mundo funk carioca*[7], em que examina o fenômeno do *soul* nos subúrbios negros do Rio de Janeiro. Da mesma forma, Cláudia Matos, em *Acertei no milhar*[8], faz um estudo da evolução do samba, em particular do gênero samba-malandro, sob o impacto das diretrizes culturais corporativistas e populistas de Getúlio Vargas nos anos 1930 e 1940. Entretanto, também aqui encontramos a tendência a uma visão de classe um tanto redutora no que tange à avaliação do discurso do malandro, tomando-o como a expressão de uma consciência proletária, além do fato de haver, de certa forma, uma aceitação sem questionamento das investidas do Estado Novo no sentido de cooptar e reabilitar o sambista como um promotor de valores oficiais. Eu suspeito que um olhar mais atento sobre as características musicais do gênero talvez expusesse uma relação mais complexa e ambivalente entre o discurso populista oficial e a identidade popular do que é sugerido pela abordagem de Matos, baseada fundamentalmente na análise textual das letras das canções desse período.

O silêncio dos sociólogos e antropólogos em relação ao caráter estético e à experiência das atividades musicais, que são seus objetos de estudo, torna-se inquietante quando entramos no segundo grupo de contribuições para este campo, aquelas dos analistas literários e historiadores da cultura. Estudos desse tipo foram consagrados nos ensaios e entrevistas do poeta concretista Augusto de Campos — na coleção intitulada *Balanço da Bossa e outras bossas*[9] (que inclui importantes trabalhos musicológicos, como a análise da Bossa Nova de Medaglia) —, assim como em *Música popular e moderna poesia brasileira*, de Affonso Romano de Sant'Anna, e em *Masters of Contemporary Brazilian Song*[10], de Charles Perrone, os quais, sem exceção, assumem uma posição diametricamente oposta àquela de Tinhorão, no que diz

respeito à questão da tradição e inovação. Os compositores e movimentos favorecidos por estes autores são exatamente aqueles que demonstraram afinidade com as tendências internacionalistas de vanguarda iniciadas pelos Modernistas nos anos 1920, notadamente o "antropófago" Oswald de Andrade, cujo trabalho condensa uma certa noção de fusão cultural entre popular e erudito, local e internacional, tradicional e moderno. A perspectiva cultural e histórica de críticos concretistas como Campos foi decisiva na construção dessa genealogia de afinidades que liga seus próprios trabalhos, a estética "canibalista" de Oswald de Andrade e o vanguardismo da Bossa Nova e da Tropicália numa única e ininterrupta tradição, identificada pela sua sofisticação lingüística e sua auto-referencialidade. A conseqüência dessa perspectiva para a historiografia da música popular é um recorte interpretativo que privilegia e congrega os compositores e movimentos mais "literários" a uma história literária mais ampla, numa assumida cultura de exportação, universal ou internacionalista.

A contribuição de Sant'Anna vai além, ao traçar uma série de comparações explícitas entre compositores e poetas, colocando lado a lado Noel Rosa e os modernistas dos anos 1920, Ari Barroso e Cassiano Ricardo / Guilherme de Almeida, compositores do pós-guerra de boleros e tangos e a geração de 1945, os tropicalistas e os concretistas, Chico Buarque de Hollanda e novamente Noel Rosa.

Minha objeção não é tanto com relação à validade das analogias em cada caso — há reais pontos de concordância ou mesmo diálogo entre os artistas atentos às suas atuações em momentos particulares de crise social, política ou cultural, o que faz desse trabalho comparativo algo convidativo e recompensador. O que me parece questionável é a validade de construir uma história da música popular a partir de critérios e linguagem analítica resgatados da tradição da crítica textual, o que pressupõe certas inclusões e exclusões (como podem a *música sertaneja*, a Jovem Guarda, o "brega", os novos ritmos dançantes como o samba-*reggae* e *funk* ser acomodados neste esquema?). Além disso, a perspectiva literária assume como dado a fluidez da fronteira entre a cultura erudita e a popular, bem como considera unicamente a apropriação erudita da cultura popular, mas não o inverso. Acima de tudo, trata a canção popular como um sub-gênero da tradição lirico-poética, ao invés de considerá-la como uma prática artística de direito, que pede ferramentas específicas e apropriadas para a sua análise. A relação no Brasil entre política, *textualidade* e tradição Modernista, que já

foi explorada por Silviano Santiago, e as implicações dessa relação para o tratamento da música popular convidam à comparação com o que, de acordo com Paul Gilroy, foi o destino da expressão cultural negra, inclusive de sua música, descaracterizada pelas mãos da crítica literária:

> A noção de estética [...] é construída a partir da idéia e ideologia que concebem o texto e a *textualidade* como um tipo de prática comunicativa que proporciona um modelo para todas as outras formas de trocas cognitivas e de interação social. Encorajados pelos críticos pós-estruturalistas ligados à metafísica da presença, os debates atuais deixaram de citar a linguagem como sendo a analogia fundamental englobante de todas as práticas significativas e passaram a uma posição em que a *textualidade* (especialmente quando concebida a partir do conceito de diferença) expande-se e fusiona-se com a idéia de totalidade. Ao dar especial atenção às estruturas de sentimento que sustentam as expressivas culturas negras, mostram como essa crítica é incompleta, uma vez que se torna bloqueada pela invocação de uma *textualidade* indiscriminadamente abrangente. Tomada desta forma, a *textualidade* tornase um meio de esvaziar o problema da existência humana, um meio de especificar a morte (por fragmentação) do sujeito e, do mesmo modo, um meio de coroar a crítica literária como a mestra do domínio da criativa comunicação humana.[11]

As duas principais tendências nos estudos da música popular brasileira mostrados até aqui serviram para desmembrar e polarizar as duas dimensões do fenômeno da musicalidade, cuja separação deve ser ultrapassada para que a disciplina possa fazer qualquer avanço sério. De um lado, a perspectiva sociológica/antropológica examinou o significado sociológico e ideológico da prática e do gênero musical, enquanto, de outro, a história cultural e literária subsumiu as características estéticas (principalmente textuais) da canção popular sob uma história mais ampla da tradição lírica. Há ainda outro grupo de obras que, embora tipicamente livre de considerações teóricas e independente da polarização teórica mostrada acima (uma virtude bem como uma limitação), pode nos trazer uma contribuição de valor ao preencher a lacuna entre significado social e prática estética. As biografias musicais (e as autobiografias) como a de Almirante *No tempo de Noel Rosa*[12] ou *Foi assim*: o cronista Lupicínio conta as histórias das suas músicas[13], de Lupicínio Rodrigues, as monografias jornalísticas como *Chega de saudade*[14], de Ruy Cas-

tro, as coleções de artigos (*Nada será como antes*: MPB nos anos 70[15], de Ana Maria Bahiana, por exemplo) e entrevistas (como a de J. E. de Mello *Música Popular Brasileira cantada e contada por Tom, Baden, Caetano e outros*)[16] proporcionam não apenas ricas fontes de informação histórica e anedótica, mas também um *insight* vital na percepção de artistas e compositores sobre sua própria prática musical, dando atenção à realidade do processo criativo e às performances que, com freqüência, apenas a linguagem da experiência pessoal direta pode mostrar. Desse modo, eles oferecem pistas cruciais para entendermos a relação entre, de um lado, as estruturas musicais e lingüísticas que devem ser integradas e internalizadas por ambos, compositor e intérprete, e, de outro, sua apreensão e seu significado como um ato performativo na presença de uma platéia.

Não deve ser coincidência, então, que a recente produção acadêmica mais importante sobre música popular brasileira seja aquela de dois especialistas que, ao mesmo tempo, são dois compositores e músicos: Luiz Tatit, cujo inovador *O cancionista:* composição de canções no Brasil[17], publicado em 1996, será discutido abaixo, e José Miguel Wisnik, cujo ensaio "A Gaia Ciência: literatura e música popular no Brasil" foi publicado no volume *Ao encontro da palavra cantada* (Rio de Janeiro: Ed. 7 Letras, 2001).

Desde pelo menos 1979, Wisnik adotou uma posição crítica em relação a critérios extramusicais reducionistas e a paradigmas disciplinares que, como vimos, dificultaram o progresso desta área até então:

> esse tipo de música não tem um regime de pureza a defender: a das origens da Nação, por exemplo (que um romantismo quer ver no folclore), a da Ciência (pela qual zela a cultura universitária), a da soberania da Arte (cultuada tantas vezes hieraticamente pelos seus representantes eruditos). Por isso mesmo, não pode ser lida simplesmente pelos critérios críticos da Autenticidade nacional, nem da Verdade racional, nem da pura Qualidade. Trata-se de um caldeirão — mercado pululante onde várias tradições vieram a se confundir e se cruzar, quando não na intencionalidade criadora, no ouvido atento ou distraído de todos nós.[18]

Nessa mesma publicação Wisnik levanta o problema que Tatit trata sistematicamente em *O cancionista*, qual seja, a complexa relação entre música e letra nas canções. O que com freqüência é erroneamente assumido como uma hierarquia entre melodia e texto, uma su-

bordinação da "forma" pelo "conteúdo", é provocadoramente descartado por Wisnik:

> a música não é um *suporte* de verdades a serem ditas pela letra, como uma tela passiva onde se projetasse uma imagem figurativa; talvez seja mais freqüente, até, o caso contrário, onde a letra aparece como um veículo que carrega a música.[19]

Desse modo, ele antecipa as primeiras palavras de seu colega na abordagem desse fenômeno em *O cancionista*: "No mundo dos cancionistas não importa tanto o que é dito mas a maneira de dizer, e a maneira é essencialmente melódica. Sobre essa base, o que é dito torna-se, muitas vezes, grandioso."[20]

A magistral exploração da dialética entre fala e canção feita por Tatit em seu recente trabalho é importante por muitas razões. Por fornecer a primeira teoria e método de análise não apenas sofisticado, mas também acessível e aplicável, e que trata a canção como uma forma artística única, *O cancionista* deve tornar-se um divisor de águas no desenvolvimento da abordagem disciplinar deste campo, desde que seu modelo seja posteriormente desenvolvido. Em segundo lugar, ao tornar possível a definição desse idioma singular e expressivo, ou melhor, dessa "dicção" entre intérpretes e compositores em instâncias específicas, sugere a maneira pela qual a polarização disciplinar entre estética e significado social, que dominou os estudos da música popular brasileira até então, poderia ser superada por uma abordagem mais integrada. Por fim, por dirigir nossa atenção à relação íntima entre *textualidade* e musicalidade e por conceber palavra e tom dentro de uma mesma forma artística, o que é tão central para a vida cultural do país, fornece uma oportunidade para que sejam repensadas algumas polaridades cruciais da expressão cultural brasileira, tais como oralidade e escrita, experiência somática e intelectual, identidade popular e de elite.

Para Tatit, o que caracteriza a arte do cancionista em relação às canções individuais é a junção e a tensão entre seqüências melódicas e unidades lingüísticas no processo entoacional, o que faz da canção uma extensão da fala. A habilidade de um compositor consistiria, então, na manipulação dessas forças contraditórias. A continuidade linear da melodia, cujo fluxo naturalmente se adapta ao das vogais na linguagem verbal, produz, ao mesmo tempo, uma fricção com a descontinuidade inerente às consoantes, já que estas interrompem a sonoridade e segmentam o discurso verbal em fonemas, palavras, frases, narrativas e assim por diante. Num ex-

tremo, essa tensão pode ser direcionada para a continuidade vocálica, aumentando a duração e a freqüência de vibração das notas emitidas pelo cantor, assim como os intervalos de altura entre elas. O efeito é o de desacelerar o movimento progressivo da melodia e atenuar os estímulos somáticos que conduzem às ações humanas, levando assim o ouvinte a identificar-se com um estado passional do "ser", processo ao qual Tatit dá o nome de "passionalização". Os efeitos de tensão mais prolongados criados dentro de uma seqüência melódica tendem a favorecer um "experimentar" introspectivo de estados de tensão psicológica, geralmente associados à separação amorosa ou à busca de um objeto de desejo. A passionalização é, desse modo, tipificada em gêneros musicais como a modinha, o samba-canção, o bolero, o *rock* romântico e o brega.

No outro extremo, o encurtamento das vogais e das freqüências ocasiona uma correspondente ênfase na articulação rítmica e temática da melodia, pela acentuação e segmentação operada pelas consoantes. Através desse processo de "tematização", a mobilização física do ouvinte é estimulada, o que é geralmente associado a gêneros de canções intimamente ligados à dança ou ao movimento — xote, samba, marcha, *rock* —, em que passa a valer a modalidade da ação ou o "fazer". A tematização melódica presta-se naturalmente à tematização lingüística, ou seja, dá-se simultaneamente a materialização melódica e lingüística de uma idéia, como a exaltação de nações e tradições, a construção de personagens como a *baiana*, o *malandro*, ou a afirmação de valores universais tais como o bem e o mal, vida e morte, o prazer e o sofrimento.

O segredo de um compositor em fazer com que essas tendências de articulação lingüística e continuidade melódica — tematização e passionalização — sejam compatíveis ao invés de antagonistas está, para Tatit, no modo com o qual o compositor consegue lançar mão dos recursos usados na fala do dia-a-dia, que combina a musicalidade da entoação vocal com a segmentação do discurso verbal, de modo a chegar a uma "dicção" única e integrada:

> Compor uma canção é procurar uma dicção convincente. É eliminar a fronteira entre o falar e o cantar. É fazer da continuidade e da articulação um só projeto de sentido. Compor é, ainda, decompor e compor ao mesmo tempo. O cancionista decompõe a melodia com o texto, mas recompõe o texto com a entoação. Ele recorta e cobre em seguida. Compatibiliza as tendências contrárias com o seu gesto oral. [p. 11]

Longe de procurar uma forma melódica para um conteúdo verbal preexistente, a arte de um compositor é, então, descobrir e organizar as várias formas do que Tatit chama de "camuflagem da fala nas tensões melódicas", a fim de regular e ordenar melódica e ritmicamente as variáveis expressivas da fala pura — que são essencialmente instáveis —, transferindo essas zonas significativas de tensão para o texto, onde podem adquirir a forma temática de uma separação amorosa, da mobilização de um personagem para a ação ou de uma conversa coloquial. Desse modo, uma outra dialética está envolvida nesse caso, já que em um movimento ("a passagem da forma fonológica à substância fonética") a voz da canção dá presença corporal, dá vida, às abstratas, descontínuas e efêmeras emissões da linguagem verbal:

> A voz que fala, esta sim prenuncia o corpo vivo, o corpo que respira, o corpo que está ali, na hora do canto. Da voz que fala emana o gesto oral mais corriqueiro, mais próximo da imperfeição humana. É quando o artista parece gente. É quando o ouvinte se sente também um pouco artista. [p. 16]

Ao mesmo tempo, em movimento inverso, a inteligibilidade lingüística da voz falada se mantém presente atrás ou dentro da voz cantada, como figura entoada oralmente, projetada e, em geral, disfarçada na forma de melodia musical, uma vez que sem isso a mensagem específica da canção não poderia ser apreendida e a voz não seria mais que um instrumento musical. Embora as linguagens musical e verbal não possam ser separadas no momento da escuta, o ouvinte reconhece as inflexões musicais efetuadas pelo compositor como algo derivado de uma estrutura melódica embrionária inerente a qualquer língua, permitindo que ambos se identifiquem em suas origens culturais.

Trata-se da habilidade do cancionista em emprestar uma entoação pessoal a essa estrutura melódica embrionária, na medida em que ele representa experiências vivas na forma de canção individual, dotando esta última de uma aura de naturalidade. A sensação de "veracidade" é alcançada com maior eficácia quando a linha melódica se aproxima da inflexão verbal da letra espontaneamente entoada. Analisando a "gramática narrativa" que organiza essa estrutura textual de fonemas, palavras e frases dentro do tempo melódico da canção (confira a sua adaptação dos termos semióticos como figurativização, tematização e passionalização), Tatit recorre à abordagem semiótica desenvolvida em seu trabalho anterior *Semiótica da canção:*

melodia e letra[21], este menos acessível ao não-iniciado do que *O cancionista*.

No ato criativo de composição, a relação de texto e melodia com a experiência representada é, como Wisnik observou, inversa às expectativas do senso comum. A letra pode meramente circunscrever um tema, utilizando-se dos dispositivos do discurso poético para recriar sua própria singularidade — que se relaciona com a experiência original apenas indiretamente, através de uma espécie de empatia coletiva —, já que é na melodia que esta singularidade pode, de algum modo, ser melhor depreendida em sua essência:

> Cada fragmento melódico elaborado delimita uma área e os pontos de acento que nortearão o processo de seleção lingüística. Não precisa falar muito. Basta ser exato e pertinente na conformação do texto, que a força da experiência já está melodicamente assegurada. Não importa tanto o que aconteceu mas como aquilo que aconteceu foi sentido.
>
> Por isso, um texto de canção é, quase necessariamente, um disciplinador de emoções. Deve ser enxuto, pode ser simples e até pobre em si. Não deve almejar dizer tudo. Não precisa dizer tudo. Tudo só será dito com a melodia.
>
> Seqüencializar acordes, produzir melodias, repisar batidas rítmicas, tocar em conjunto são verdadeiros exercícios de manobra que preparam o cancionista para o resgate das experiências. Não é difícil aceitar que uma canção tenha sido instantaneamente composta no já famoso guardanapo de papel de botequim. Na verdade, ela já vinha sendo feita em outros guardanapos, em outras situações, havia dias, meses ou anos. Ela vinha sendo feita até por eliminação, por não ter sido incluída, mesmo que parcialmente, em composições anteriores. Isso sem contar que, muitas vezes, a canção já estava pronta, só que carreando um texto não muito convincente. Nesse caso, então, foi uma simples troca de letra. [p. 19 e 20]

Na interpretação, a "veracidade" da enunciação da canção é adicionalmente garantida em termos de sua realização no tempo. A entoação vocal materializa e fixa a duração imaginária da experiência representada como substância fônica dentro de um tempo periódico estruturado pela melodia e passível de infinitas repetições, num presente perpétuo vivido fisicamente pelo cantor-compositor. Essa projeção do cantor-compositor na composição — que liga o conteúdo da letra à sua entoação coloquial — Tatit denomina "figurativização". Desse modo, o ouvinte é capaz de "perceber" a voz

que fala na voz que canta, através do que é experimentado como cenas enunciativas ou "figuras". Dois elementos lingüísticos e musicais, em particular, auxiliam no processo de figurativização: os dêiticos, como é o caso dos imperativos, vocativos, demonstrativos etc., que localizam o "eu" da canção em uma situação enunciativa por sua relação estratégica com a entoação melódica; e os "tonemas", isto é, três tipos de inflexões melódicas — uma descendente, uma ascendente e uma suspensão — que, como na fala, indicam terminação ou repouso, interrogação, continuidade ou expectativa de novas frases complementares.

Tatit indica em sua introdução que os "tonemas" constituem o principal elemento na prática analítica contemplada na maior parte de seu livro, dedicado à análise de obras de onze compositores, desde os sambistas da velha guarda como Noel Rosa e Ary Barroso, passando pelos nordestinos Dorival Caymmi e Luiz Gonzaga, pelo bossa novista Tom Jobim, por Roberto Carlos, Chico Buarque e Caetano Veloso, apresentando, portanto, um amplo espectro de estilos e exemplos históricos. O tratamento de cada artista é prefaciado por uma introdução que aborda o contexto musical em que as distintas "dicções" de cada compositor são identificadas e, embora não sejam o principal foco de Tatit, essas breves seções servem de lição sobre como a relação entre uma análise musicológica das estruturas estéticas internas à composição e seus significados sócio-culturais podem ser articulados de maneira inteligível. Entretanto, é no corpo principal de cada capítulo, em que se apresenta uma deslumbrante e meticulosa aplicação dos princípios de análise acima apresentados — e seriam vãs as tentativas de reproduzi-los aqui —, que o autor demonstra todo o potencial de seu método. Movendo-se do nível que chama de *arquicanção* — a soma dos denominadores comuns apreendidos a partir de uma totalidade de composições — àquele da prática específica de composição, em que a originalidade de soluções individuais pode ser testada, o autor arrisca-se em algumas especulações sobre os reais efeitos de sentido experimentados pelos ouvintes no momento da performance. Talvez não estejamos preparados para o impacto dessa grande conquista de Tatit que, com estas palavras modestas, conclui sua introdução: "Não podendo revelar os mistérios da criação só nos resta valorizá-los, distinguindo-os cada vez mais daquilo que não tem mistério". (p. 27)

Entretanto, o que merece uma especial explicação é o método engenhosamente simples de Tatit, que nos per-

mite acompanhar, com pouco ou nenhum conhecimento musical, a complexidade e sofisticação de suas análises sobre a interação entre articulação lingüística e entoação musical, ou seja, sobre a essência da canção (figura 1). O texto da canção é disposto em uma espécie de pauta musical adaptada, na qual cada sílaba consecutiva é colocada em um espaço apropriado entre uma série de linhas horizontais, cada uma delas representando um semitom, o menor intervalo melódico empregado na composição de canções ocidentais. Assim sendo, como o que importa é a posição relativa das notas cantadas dentro da estrutura da canção (a idéia chave da composição), e não sua altura absoluta, não é necessária familiaridade alguma com a notação musical para apreender, com imediata clareza e precisão, o perfil lingüístico-melódico de cada composição, com suas características relacionadas a segmentação ou continuidade, reiteração cromática ou saltos entoativos, tonemas ascendentes ou descendentes. Embora limitado em seu uso no que diz respeito à representação do movimento rítmico, esse dispositivo oferece um meio vital para a abertura de uma disciplina de análise musicológica àqueles que, de outro modo, se sentiriam inibidos pela falta de conhecimento formal de notação musical.

Figura 1: "Aquarela do Brasil", de Ary Barroso

1

ver
meus sos
/
nos
/
te
sil la tar
/ \ / \ /
sil Bra bra leiro mu in neiro can
/ / \ / / \ / /
Bra meu si meu zo vou

2

O sil bam leio o sil te de
\ / \ \ / \ \ / \ \ / \
\ / \ \ / \ \ / \ \ / \
Bra sam bo que Bra do rra no nhor
\ \ \ \ /
ba faz meu sso /
\ \ \ \ /
que gin a se
\ \ \
\ \ \
dá gar mor

3

É tentador especular — dada a inegável riqueza, inventividade e sofisticação da composição cancional no Brasil, como demonstrado em *O cancionista* — se há uma afinidade essencial entre esta forma artística e a consciência nacional ou a cultura como um todo. Certamente, a caracterização feita por Tatit do cantor/compositor como um malabarista dotado de um "talento anti-acadêmico inato, de uma habilidade pragmática não comprometida com qualquer atividade regular", é sugestivamente próxima daquela de um ícone da identidade popular, o malandro, famoso por sua perícia e agilidade intuitivas, seu oportunismo e paixão, seu lirismo e charme. José Miguel Wisnik, no ensaio já citado, vai além quando argumenta que a canção popular brasileira representa a forma moderna do *gaio saber*, a cultura dos trovadores provençais, celebrada por Nietzsche em *A Gaia Ciência* como "essa união do *cantor*, do *cavaleiro* e do livre espírito que distingue a maravilhosa cultura dos provençais de todas as outras culturas"[22]. Para Nietzsche, esse termo expressava o espírito anti-germânico, anti-professoral, anti-acadêmico do ideal filosófico, em que seriedade e disciplina intelectual são temperadas por uma experiência corporal da arte, em uma fusão dos princípios de Apolo e Dionísio:

> Let us dance in myriad manners,
> freedom write on our art's banners
> our science shall be gay!
>
> Let us break from every flower
> one fine blossom for our power
> and two leaves to wind a wreath!
> Let us dance like trobadours
> between holy men and whores,
> between god and world beneath!
>
> ["To the Mistral, A Dancing Song"][23]

Isso é traduzido para o contexto brasileiro contemporâneo por Wisnik como uma noção de "sabedoria poético-musical", com a qual a perspicácia intelectual da cultura literária foi capaz de adquirir vida nova, através de uma "inocente alegria" que reside nas formas mais elementares de música e poesia e na cultura do carnaval. A música popular brasileira das últimas três décadas reflete este "modo de pensar", no sentido de que ofereceu um rico terreno ao diálogo entre compositores e público, entre diferença e confluência, entre cultura popular e cultura erudita.

Ainda assim, esse não foi o único tipo de diálogo para a composição de canções brasileiras desde os anos 60, como testemunhou a investigação de Hermano Vianna sobre a história da música de carnaval no início do século[24]. Qual é, então, o significado dessa intensa troca entre literatura e música, essa permeabilidade extrema entre cultura de elite e cultura popular na composição de canções dos últimos trinta anos, tão eloqüentemente iluminada por Wisnik? Os exemplos escolhidos por ele para caracterizar o período — os poetas Torquato Neto, Haroldo e Augusto de Campos, os cantores e compositores Gilberto Gil, Milton Nascimento e Caetano Veloso — correspondem a uma seleta comunidade de artistas ligados por suas afinidades que, graças a um experimentalismo e a uma literariedade de vanguarda, se relacionam a idéia de uma "tradição" brasileira do Modernismo, a mesma que, como discutimos no início deste artigo, impôs uma leitura particular da história da música popular brasileira, dominada pela disciplina da *textualidade*. A aspiração de reconciliar uma estética de vanguarda, aliada a inquietações intelectuais, com expressões e tradições da cultura popular foi possivelmente o projeto central da geração de artistas, incluindo os músicos, de classe média pós-1960. Isso se deu tanto por uma reação às críticas à Bossa Nova feitas pelo movimento esquerdista de música de protesto, quanto por uma explosão revolucionária de ecletismo desencadeada pelos tropicalistas. É notável, ainda que pouco notado, que a canção que emergiu do legado deixado por este projeto adquiriu um tipo de hegemonia quanto à percepção nacional e internacional da vida musical do país, uma hegemonia construída às custas de tradições e de artistas menos favorecidos pela máquina promocional do estado e da indústria da mídia — uma hegemonia expressa pelo confuso e enganoso título MPB.

O nascimento da MPB coincidiu com um período em que a relação entre, de um lado, cantor e compositor e, de outro, espectadores estava sendo radicalmente rede-

finida, uma vez que os meios de comunicação de massa e a indústria cultural aumentavam drasticamente a distância entre artista e comunidade, pulverizando as ligações orgânicas que um dia os uniram, ainda que, simultaneamente, aproximando o artista e o espectador individual em um novo e diferente tipo de proximidade, através de uma tela de televisão, caixas de som *hi-fi* e do fone de ouvido estéreo. Se o impacto desse estado de coisas ainda não atingiu todo o espaço social e se as novas práticas musicais ligadas à sociedade contrapuseram-se a isso (o exemplo mais óbvio é o projeto Olodum, de Salvador), o significado histórico desse processo é, no entanto, comparável às transformações sofridas pela cultura musical herdada da Grécia antiga ao longo de muitos séculos. Em sua moderna sobrevivência ocidental, a própria palavra música aponta etimologicamente à continuidade e ao abismo entre nosso mundo e a civilização da Grécia antiga, já que o termo *mousike* significava uma unidade de práticas culturais, integrando dança, melodia, poesia e educação elementar, enquanto a palavra *melos* referia-se a um verso musicalmente determinado, ou música e poesia juntas: "o ritmo musical estava contido na própria linguagem. A estrutura rítmico-musical era completamente determinada pela linguagem. Não havia espaço para um cenário em que aparecesse um ritmo musical independente; nada podia ser adicionado ou mudado"[25].

A entoação lingüístico-melódica da canção moderna é um eco distante daquela unidade, que começou a se desintegrar com as substituições de inflexões musicais do verso cantado por marcações ou acentos, dando, assim, lugar às tradições da música, prosa e da poesia lingüisticamente determinada[26]. O esforço criativo envolvido em compor e ouvir canções em nossa época pode talvez ser visto, até certo ponto, como um esforço em alcançar um mesmo tipo de integração, um processo análogo às operações cerebrais ligadas ao desenvolvimento mental de um indivíduo quando adquire o senso de musicalidade. Enquanto acreditamos que as funções lingüísticas do cérebro são processadas predominantemente no hemisfério esquerdo e as musicais no hemisfério direito, "é provável que quando um ouvinte de música se torna mais sofisticado e, portanto, mais crítico, sua percepção musical se transfira para o hemisfério esquerdo. No entanto, quando palavras e música estão fortemente associadas, como nas letras das canções, parece que ambos estão alocados no hemisfério direito, como parte de uma *Gestalt* única".[27]

A performance do cantor materializa uma unidade ainda maior entre ele, a platéia e o mundo que ambos ha-

bitam. Como coloca Victor Zuckerkandl, enquanto as palavras aproximam as pessoas, fazendo o cantor dirigir-se aos seus companheiros como "outros", a melodia as conduz na mesma direção, transmutando individualidade em companheirismo. Ao mesmo tempo, a entoação musical da fala permite ao cantor reintegrar o mundo em si mesmo, viver aquilo que foi projetado ou objetivado na linguagem:

> Palavras dividem, tons unem. A unidade da existência quebrada constantemente pelas palavras, separando uma coisa de outra, sujeito de objeto, é constantemente restaurada no tom. A música impede o mundo de transformar-se inteiramente em linguagem, de tornar-se nada mais que objeto, e impede o homem de tornar-se nada mais que sujeito.[28]

Alguma coisa daquela unidade "original" entre indivíduo e grupo, dança, melodia e poesia é mostrada no notável relato de Mário de Andrade sobre "a consulta", um processo de improvisação coletiva na composição de sambas que ele testemunhou no início dos anos 30 no interior rural de São Paulo:

> Enfileirados os instrumentistas, com o bumbo ao centro, todos se aglomeram em torno deste, no geral inclinados pra frente, como que escutando uma consulta feita em segredo.
>
> Isto faz parte sistematizada do samba, e também existe no jongo, pelo que vi nas proximidades de São Luis do Paraitinga. É, pois, a coletividade que decide do texto-melodia com que vai sambar.
>
> No grupo em consulta, um solista propõe um texto-melodia. Não há rito especial nesta proposta. O solista canta, canta no geral bastante incerto, improvisando. O seu canto, na infinita maioria das vezes, é uma quadra ou um dístico. O coro responde. O solista canta de novo. O coro torna a responder. E assim aos poucos, desta dialogação, vai se fixando um texto-melodia qualquer. O bumbo está bem atento. Quando percebe que a coisa pegou e o grupo, memorizando com facilidade o que propôs o solista, responde unânime e com entusiasmo, dá uma batida forte e entra no ritmo em que estão cantando. Imediatamente à batida mandona do bumbo, os outros instrumentos começam tocando também, e a dança principia. Quando acaso os sambistas não conseguem responder certo ou memorizar bem ou, por qualquer motivo, não gostam do que lhes propôs o solista, a coisa morre aos poucos. Nunca vi uma recusa coletiva formal. Às vezes é o próprio solista que, percebendo pouco viável a sua proposta, propõe novo texto-melodia, interrompendo a indecisão em que

se está. Às vezes surge outro solista. Desse jeito vão até que uma proposta pegue e toca a sambar.

Assim que os instrumentistas principiaram tocando, avançam em fila para a frente. As filas de dançantes que os defrontam recuam. Depois são estas que avançam enquanto os instrumentistas recuam. A visão que se tem é dum bolo humano mais ou menos ordenado em filas, e que estreitamente apertado, num áspero movimento de inclinar e erguer de torso, avança e recua em poucos passos.[29]

A enorme mudança da prática tradicional de composição coletiva para a experiência criativa individual dos cantores e compositores pós-MPB, nessa era de gravações em estúdio e vídeos da MTV, condensou em cinqüenta anos ou menos os muitos séculos que separaram e uniram nossa própria cultura musical e a antiga cultura da *mousike*. E exatamente pelo paradoxal desenvolvimento tardio e desigual do Brasil — pelo qual tradições antigas sobrevivem lado a lado com as modernas, às vezes apenas como memória, outras como práticas vivas —, o compositor contemporâneo com educação universitária tem uma percepção especialmente aguda do quão apartado está das fontes coletivas de sua arte, ao mesmo tempo em que se mantém fatalmente próximo a elas. Consciente de sua marginalidade em uma sociedade cujas formas de auto-expressão continuam a ser predominantemente orais, a cultura literária brasileira procura continuamente na música popular uma melodia para seus textos. Apenas, desse modo, pode encontrar uma inteireza imaginada para um mundo contraditório e dividido e pode buscar reunir com tons aquilo que as palavras separaram.

O "otimismo trágico" da Bossa Nova e o "pessimismo alegre" do Tropicalismo que, para Wisnik, constituem as duas faces complementares de uma cultura musical nacional, por projetarem simbolicamente um destino utópico para o país na harmonização da literatura e canção, *textualidade* e oralidade, intelectualidade elitista e espontaneidade popular, deveriam, portanto, ser melhor definidos como a expressão ideológica particular dos artistas da geração da MPB pós-1960. Pelo menos para eles, a democratização dos recursos culturais do Brasil é um privilégio alcançável. Porém, em que medida, e de que maneira, a permeabilidade entre cultura popular e cultura de elite se dá na vida musical da maioria analfabeta do país é uma questão que demanda uma pesquisa muito mais extensa. Esta é exatamente a questão que, com a ajuda do método analítico de Tatit, poderemos agora começar a responder.

1 SOUZA, Tarik de et alii. *Brazil musical*. Rio de Janeiro: Art Bureau, 1988; MC GOWAN and PESSANHA. *The bilboard book of Brazilian Popular Music*. New York: Guiness, 1991.

2 SCHREINER, Claus. *Música brasileira*. London: Marion Boyars, 1993; VIANNA JR., Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/ UFRJ, 1995.

3 *O mistério do samba*. Op. cit.

4 TINHORÃO, José Ramos. *Música popular*: do gramofone ao rádio e TV. São Paulo: Ática, 1981.

5 Idem. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Art Editora, 1986.

6 Idem. *História social da música popular brasileira*. Lisboa: Caminho, 1990.

7 VIANNA JR., Hermano. *O mundo funk carioca*. Op. cit.

8 MATOS, Cláudia. *Acertei no milhar*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

9 CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

10 SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1978; PERRONE, Charles. *Masters of Contemporary Brazilian Song*. Austin: University of Texas, 1989.

11 GILROY, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London/ New York: Verso, 1993, p.77.

12 ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

13 RODRIGUES, Lupicínio. *Foi* assim: o cronista Lupicínio conta as histórias das suas músicas. Porto Alegre: L&Pm, 1995.

14 CASTRO, Ruy. *Chega de saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

15 BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes*: MPB nos anos 70. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

16 HOMEM DE MELLO, J.E. *Música Popular Brasileira cantada e contada por Tom, Baden, Caetano e outros*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.

17 TATIT, Luiz. *O cancionista*: composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 1996.

18 WISNIK, José Miguel. "O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez". In: AUTRAN, Margarida; BAHIANA, Ana Maria e WISNIK, José Miguel. (Ed.) *Anos 70*: 1 - Música Popular. Rio de Janeiro: Europa, 1980, p.14.

19 Ibidem, p.11.

20 TATIT, Luiz. Op. cit., p. 9.

21 Idem. *Semiótica da canção*: melodia e letra. São Paulo: Escuta, 1994.

22 NIETZSCHE, Friedrich. *Basic writings of Nietzsche*. New Your: Random House, 1968, p.750

23 Idem. *The Gay Science*. New York: Vintage Books, 1974, p.373.

24 VIANNA, Hermano. Op. cit., 1995.

25 GEORGIADES, Thrasybulos. *Music and language*. Cambridge: CUP, 1982, p.6.

26 WINN, James Anderson. *Unsuspected eloquence*: a history of the rela-

tions between poetry and music. New Haven/ London: Yale University Press, 1981, chapter 1.

27 STORR, Anthony. *Music and the mind.* Harper Collins: London, 1993, p.37.

28 ZUCKERKNDL, Victor. *Man the musician, sound and symbol.* New Jersey: Princeton University Press, 1973, p.75.

29 ANDRADE, Mário de. *Op. cit.*, p.149-50.

David Treece é pesquisador de Estudos Brasileiros, chefe do Departamento de Estudos Portugueses e Brasileiros e diretor do Centro de Estudos de Cultura e Sociedade Brasileiras no King's College, Londres. É autor de *The Gathering of Voices: the twentieth-century poetry of Latin America, com Mike Gonzales* [Verso, 1992], e *Exiles, Allies, Rebels: Brazil's Indianist Movement, Indigenist Politics, and the Imperial Nation-State* [Greenwood, 2000]. Atualmente trabalha em estudos de estética da música negra brasileira.

Tradução Renata Mancini [*"Melody, text and Luiz Tatit's O cancionista: new directions in Brazilian Popular Music Studies",* originalmente publicado em *Journal of Latin American Cultural Studies* (Oxforshire), *Carfax Publishing Company*, v.5, n.2, p. 203-16, 1996.]

RITMO IMPOSTO *A MÚSICA POPULAR NO ROMANCE BRASILEIRO* — VOL.I: SÉCULO XVIII E XIX [310 P.]; VOL.II: SÉCULO XX (1ª PARTE) [415 P.]; VOL.III: SÉCULO XX (2ª PARTE) [452 P.] JOSÉ RAMOS TINHORÃO [SÃO PAULO: ED.34, 2ªED. REVISTA E AMPLIADA, 2000]

No primeiro número de *Teresa: Revista de Literatura Brasileira*, o crítico Alfredo Bosi esclarecia, num ensaio intitulado "Por um historicismo renovado: reflexo e reflexão em História Literária"[1], os impasses centrais de nossa crítica literária, desde o século XIX, no que toca à perspectivação entre as obras de ficção e o processo histórico-cultural que as viu nascer e delas se embebeu.

Ao dar luz à profunda marca impressa pelos românticos às páginas de nossa historiografia literária, a saber, a substituição do "*critério formal* de beleza do ideal clássico pelo *critério histórico* do valor representativo dos autores e obras", Alfredo Bosi chama a atenção para o risco que sempre rondou a crítica no sentido de reduzir autores e obras literárias ao crivo de sua inserção no projeto nacionalista.

Ainda no início de sua análise, ganha inequívoco destaque, pelo poder de síntese e clareza, a formulação que segue:

> [...] Os escritos de ficção, objeto por excelência de uma história da literatura, são individuações descontínuas do processo cultural. Enquanto individuações, podem exprimir tanto reflexos (espelhamentos) como variações, diferenças, distanciamentos, problematizações, rupturas e, no limite, negações das convenções dominantes no seu tempo.

É essa expressiva profissão-de-fé no "campo minado de tensões" que caracteriza o universo de obras literárias — e o olhar complexo que ela advoga — que vem à tona como lugar privilegiado de onde se pode abordar, ao menos no âmbito de uma revista de literatura, uma obra do vulto de *A música popular no romance brasileiro*, de José Ramos Tinhorão, publicada em 2ª edição revista e ampliada, em três volumes, em 2000 pela Editora 34.

A obra chama a atenção pelo largo fôlego: em capítulos ordenados cronologicamente, do século XVIII ao XX, a rigorosa pesquisa histórica de Tinhorão procura dar conta da questão norteadora claramente expressa em seu "Prefácio":

> [...] como os ficcionistas brasileiros costumam apresentar em seus romances o tema da música popular, esse fenômeno cultural de massa tão ligado à própria vida social dentro do crescente processo de urbanização do país? [p.7]

Abordagem *temática*, portanto, da obra literária; o que, se por um lado pode isentar o pesquisador da preocupação "com o possível valor estético das obras recenseadas", não torna sua obra menos problemática quan-

to à visão a respeito da literatura que emana de suas páginas.

No referido "Prefácio", ficam claros a especificidade e os limites da abordagem realizada; é o cruzamento deles com as reflexões de Bosi acerca de nossa historiografia literária que nos permitirão compreender o viés interpretativo, se não o anunciado, com certeza o efetivado ao longo dos três volumes da obra do autor.

Tinhorão quer desmascarar a "visão estereotipada da realidade", visão "de classe média", que a maior parte dos romancistas, segundo ele, quase sempre revelaram, e elege a presença, nas obras, de referências à música popular como foco determinante para provar sua tese. Daí vem também a eleição de uma espécie de "*anticânone*": obras desconhecidas ou pouco valorizadas pela crítica, como a *A família Agulha*, de Luís Guimarães Jr., serão objeto de capítulo à parte, onde seu imenso potencial de "reconstrução de costumes cariocas" será esquadrinhado. Que a obra citada — recentemente reeditada[2] — merece toda a atenção da crítica não resta dúvida, e o mérito quase pioneiro do pesquisador em resgatar essa e outras obras do esquecimento é inegável; o problema, porém, está no equacionamento algo superficial com que Tinhorão detecta, em franco embate com a crítica, "a supervalorização histórico -literária de certos escritores, absolutamente risíveis quando têm suas obras analisadas do ponto de vista do tratamento dado a temas e personagens supostamente populares". Poder-se-ia perguntar com a mesma objetividade do autor: por que o critério do "adequado" (em vez do "risível") tratamento de temas populares deve ser o decisivo para a valorização da obra literária? O pesquisador pode com certeza elegê-lo como foco de sua investigação, mas perde força ao polemizar (atitude, aliás, presente em quase toda a obra) com a crítica literária, que, conforme demonstrado por Alfredo Bosi, pode e deve *falar de outro lugar*.

A paixão de Tinhorão pelo desmascaramento ideológico ganha exemplaridade notável na análise que faz do *Compêndio narrativo do Peregrino da América*, obra de ficção do século XVIII, escrita pelo baiano Nuno Marques Pereira, a respeito dos costumes urbanos da Colônia. O *historiador* percebe a importância da obra "para o levantamento de informações de interesse para a história da música urbana no Brasil" mas o *polemista*, em sua análise, parece se comprazer apenas em denunciar o "poder ideológico das elites colonizadoras", chegando a relacioná-lo a um pensamento "que valia por uma antecipação de 250 anos do moderno conceito político de segurança nacional". Seria o caso

de perguntar: qual o valor e sentido históricos desse tipo de relação? O que ela traz de fato, como acréscimo para a compreensão da obra em questão (ou do processo histórico-cultural brasileiro)? As apontadas "intolerância religiosa obsessiva" ou "tendência inquisitorial" de seu autor não traem obsessões semelhantes, ainda que com outros sinais, do autor da pesquisa? Nestas mesmas páginas a respeito do *Peregrino da América*, desponta a argúcia antropológica de Tinhorão, quando nos descreve "em positivo" as práticas culturais dos escravos relatadas, sob pesada carga ideológica, tão negativamente na obra; mas não será legítimo questionar em pesquisa que quer, no mínimo, dialogar com as obras literárias uma afirmação como esta: "Pela boca do Peregrino da América, *aliás Nuno Marques Pereira* afirma então [...]?" [grifo meu]

O mesmo desconhecimento pelo que é específico da obra literária e de seus tempos adquire cores ainda mais nítidas quando Tinhorão, já tratando da ascensão do romance no capítulo sobre o século XIX, afirma: "O Romantismo, de fato, ao valorizar o indivíduo, *nada mais fazia* do que transportar para a literatura o pressuposto filosófico-político burguês, [...]" (p.34) [grifos meus].

Novamente cabe voltar ao equacionamento proposto por Bosi à nossa tradição crítica. O crítico destaca a revivescência dos estudos marxistas nos anos 60-70 e afirma as limitações do método adotado, quando da interpretação do texto literário: a complementariedade dos enfoques interpretativos garantida pela filiação do método à dialética hegeliana resultava, na prática, no apequenamento das obras de arte, submetidas a uma, sem dúvida, redutora "*Teoria de reflexo*"[3].

De fato, é o viés, hoje quase caricato, de uma parte de nossa crítica cultural de esquerda naquele momento que pontua as afirmações de Tinhorão acerca dos escritores românticos em cujos romances "os fatos narrados nunca apareciam basicamente como resultado das contradições econômicas ou das diferenças de classe [...]" (p. 43).

Na análise que faz desse período da história da Literatura Brasileira ao longo de todo o primeiro volume de sua obra, o extraordinário rigor do pesquisador — que nos propicia, por exemplo, um notável esclarecimento acerca dos termos (e dos referentes!) *fado* e *modinha*, tal como utilizados por Manuel Antônio de Almeida, em seu *Memórias de um sargento de milícias* — é quase totalmente empanado pela miopia crítica que tenta nos convencer, por exemplo, do "recuo simbólico" de Alencar enquanto ficcionista, comparando-o com o alentado valor documental que valoriza em Macedo e Almeida.

Vale a citação de uma passagem de capítulo dedicado ao autor de *Lucíola*, pelas implicações que dela decorrem para a caracterização de tal perspectiva crítica:

> [...] onde um personagem de Joaquim Manuel de Macedo ou Manuel Antônio de Almeida com certeza cantaria uma modinha ou um romance, a de José de Alencar não deixava por menos: sentava-se ao piano e executava ou cantava apenas peças eruditas. [p.146]

O fosso entre erudito e popular que Tinhorão detecta em nosso ambiente cultural oitocentista — e faz questão de superdimensionar em passagens como esta — poderia ser facilmente desfeito ou ao menos nuançado ao se lembrar uma figura como a de Ernesto Nazareth, na música, ou a de Machado de Assis na literatura, cujas imensas potencialidades de *trânsito* ou *deslizamento* entre essas esferas foram tão bem compreendidas por um crítico como José Miguel Wisnik[3].

Aliás, será justamente o capítulo sobre Machado de Assis — cujo título "Machado de Assis e o romance burguês" já diz muito do enfoque adotado — o campeão de exemplos extremos de equivocada perspectivação da obra de Tinhorão, que chega a identificar sem maiores cerimônias o autor a seu personagem:

> Ao aprofundar o particular, Machado de Assis esquecia habilidosamente a situação da sociedade em geral, a qual, aliás, no fundo desprezava (o que demonstra ao terminar a carreira literária encarnado no cético e reticente Conselheiro Aires de seu último romance [...]. [p.182]

Tinhorão cobra Machado por um espectro de supostos deslizes que vão desde a não- citação de pormenores sobre a festa e as "danças e músicas necessariamente tocadas" na descrição do baile da Ilha Fiscal que figura nas páginas de *Esaú e Jacó*, até o ocultamento que o escritor faz do nome de compositores de polca, o que poderia trair "indesejável demonstração de intimidade com a música popular" (p.198). Não faz sentido, dada a mais que expressiva fortuna crítica machadiana das últimas décadas — com destaque para os essenciais estudos de Roberto Schwarz e John Gledson —, que o pesquisador dialogue apenas com Agripino Grieco para afirmar o "alheamento de Machado de Assis ante a realidade exterior" (nota 5, p.183).

Chama a atenção, também, na obra de José Ramos Tinhorão, não haver ao menos a menção, ainda que em nota, a um conto do mestre, "Um homem célebre", que perspectiva, com infinita profundidade, pelo interior da trama narrativa e até pelo tom irônico do

texto, exatamente a questão cultural de que se ocupa o pesquisador.

É sem dúvida notável o acréscimo de títulos pouco conhecidos e/ou estudados feito por Tinhorão aos estudos acerca de romances brasileiros pela ótica de suas contribuições literário-documentais, mas isso não exime o historiador da música do desconhecimento quanto aos pressupostos básicos da arte da qual se serve em sua pesquisa.

Nesse sentido, o capítulo que abre o segundo volume de sua obra, em que analisa a ficção de Lima Barreto, é exemplar. Tinhorão capta com muita perspicácia os contornos da figura de Catulo da Paixão Cearense por trás de Ricardo Coração-dos-Outros, de *Triste fim de Policarpo Quaresma*, mas seu levantamento de dados nunca volta ao interior da obra para verificar *como* tal filiação aparece figurada. Afinal, por mais que possa ser comprovada a inspiração que o romancista teve a partir de uma pessoa real de seu tempo, parece óbvio que Ricardo Coração-dos-Outros *não é* Catulo da Paixão Cearense, porque, simplesmente, é um *personagem literário*. Tinhorão não só passa por cima dessa premissa essencial, como se arrisca a expor a seu leitor uma mais que discutível "ligação psicanalítica de tipo ainda não determinado" que explica a "aversão [sic] de Lima Barreto pelos boêmios tocadores de violão de rua e cantadores de serenatas". Novamente, o rigor do historiador cai por terra diante das, no mínimo, discutíveis páginas do "psicanalista", que não nos poupa nem de uma formulação em tudo escolar como esta:

> Ao que tudo indica, o que Lima Barreto *subconscientemente desejava* [...] era *punir* a nova classe dos compositores profissionais [...] que vinha refletir com cinismo, nas letras de suas canções, a ideologia das classes dominantes, *necessariamente* desrespeitosas para com os negros, mestiços e humildes em geral. [p. 35-6] [grifos meus]

O restante do volume II da obra se dedica, sempre com brilho, ao resgate de romances e romancistas que, agora enfocados sob o prisma de suas filiações a matérias regionais ("Crônica das cidades"), figuraram em suas ficções temas como a irradiação do estilo de vida urbano pelo interior ou uma imposição de padrões musicais importados. Se nesses momentos tanto o leitor interessado em História quanto o afeito ao estudo da literatura encontram genuíno prazer, motivado pela constante revisão de nosso cânone, sempre há as "pedras no caminho" — intransponíveis e inaceitáveis — dos julgamentos do autor:

> Este sentido de afastamento da descrição viva, de época, retira um pouco do interesse do novo romance de Marques Rebelo [...]. [p.254]

ou

> Tal como o seu inspirador Machado de Assis [...] Ciro dos Anjos também estenderia por dois capítulos de seu romance a descrição do carnaval de Belo Horizonte de 1935, sem citar uma única das músicas cantadas pelos foliões [...] e ainda com igual descompromisso do mestre em face dos pormenores documentais, Ciro dos Anjos [...]. [p.333]

Ainda que não se coloque, por princípio e formação do autor, dentro do âmbito dos estudos literários, é imperdoável à seriedade da obra a idéia (que todo o estudo parece querer provar) de que bom romance é romance documental... Tinhorão procura nos romances, freqüentemente, uma história que já formulou e que já sabe como vai desenvolver-se. A par do inegável valor da pesquisa, qual o ganho, então, em compreensão efetiva da mediação que a literatura (e a música popular que nela figura) faz dos processos culturais mais amplos da sociedade?[4]

A visão do historiador revela-se problemática já no título de sua obra. Para ele, o romance parece ser encarado como fonte *entre outras* para coleta de dados da pesquisa. As sutilezas das mediações entre a realidade e a música popular e desta com a literatura (ao tornar a música elemento intrínseco da construção artística) parecem escapar irremediavelmente ao enfoque crítico.

O final do capítulo "A música popular no romance dos paulistas", já no terceiro volume da obra, traz uma análise do romance *Inferno*, de Patrícia Melo — publicado em 2000 —, que inclui o mais expressivo exemplo das limitações da leitura que o pesquisador faz da obra literária. Aí, a partir do texto da autora, "Dois violeiros, vestidos a caráter, impunham ritmo à festa", Tinhorão conclui:

> Em matéria de música nordestina para dançar, um romancista atribuir a tocadores de viola, em vez de ao tradicional tocador de zabumba, a função de garantir o ritmo, revela de fato um desconhecimento para o qual — parafraseando a própria letra citada — parece não haver remédio em toda medicina. [p.94]

Eis aí o retrato acabado do autor, cuja obra merece respeito e consulta, mas provoca estranheza pela imponderável junção entre a grandeza de propósitos que

preside o levantamento rigoroso de fontes para o conhecimento da história de nossa música popular e a pequenez obsessiva de quem, a partir do conhecimento gerado pela pesquisa, parece não ter consciência de que diminui o valor de obras literárias através de elementos absolutamente extrínsecos a sua natureza artística. Tinhorão, de fato, não faz, explicitamente, julgamento estético, mas o tom irônico da observação fala por si... Ainda que a citada referência musical não passe, na economia da obra da autora, de um pormenor, podemos dizer, sem dúvida, que a literatura é exatamente o espaço onde tocadores de viola podem impor ritmo à festa. Que o façam!

1 *Teresa* Revista de Literatura Brasileira (São Paulo), Ed.34, n.1, p. 9-47, 2000. Posteriormente o ensaio foi incluído em *Literatura e resistência* (São Paulo: Companhia das Letras, 2002), do mesmo autor.

2 (Rio de Janeiro, Vieira & Lente Casa Editorial, 2003)

3 O texto de Bosi, às p. 27 a 29 amplia os contornos desta discussão.

4 Ver, entre outros, o texto "Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)". In: WISNIK, José Miguel & SQEFF, Enio. *O nacional e o popular na cultura brasileira; música*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1982. A mesma "questão" ganhou antológica "tradução" musical e coreográfica no balé *Nazareth*, música de Wisnik sobre obra de Nazareth e coreografia de Rodrigo Pederneiras, estreada pelo Grupo Corpo Companhia de Dança em 1993.

5 Merece referência, e não apenas a título de confronto com a perspectiva de Tinhorão, mas pelo seu valor intrínseco, a obra de Aleílton Fonseca, *Enredo romântico, música ao fundo* — Manifestações lúdico-musicais no romance urbano do Romantismo. (Rio de Janeiro: Sette Letras / UESB / UFPB, 1996).

Roberto Alves é graduado em Letras pela Universidade de São Paulo onde cursou pós-graduação em Teoria Literária. É professor de literatura no Ensino Médio.

O ENCONTRO E A FESTA *O MISTÉRIO DO SAMBA*. HERMANO VIANNA. [RIO DE JANEIRO:

Não exagero ao afirmar que as duas teses de Hermano Vianna, *O mundo funk carioca* (1988) e *O mistério do samba* (1995), renovaram profundamente o debate sobre música popular brasileira quando apareceram. A utilização do instrumental da antropologia na reflexão sobre a música permite o desentranhamento preciso e circunstanciado dos processos sociais da gênese heterogênea da música popular brasileira.

Na retomada dos dois projetos, contida no primeiro anexo de *O mistério do samba*, Hermano restabelece retrospectivamente uma coerência entre os livros pelo viés do conceito de transculturação, cunhado pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz[1]. No livro sobre o *funk* ele tentara examinar a maneira pela qual uma música norte-americana fora adotada nos subúrbios cariocas, com resultados absolutamente diferentes de seu uso norte-americano[2]. Já em *O mistério do samba*, ele analisara a fabricação (invenção ou construção) eminentemente artificial do samba "autêntico", como símbolo da identidade nacional, a partir de uma tradição de contatos, portanto, também transculturais, entre diversos grupos sociais, notadamente entre a elite e músicos populares (idem).

A leitura enfatiza o caráter construtivista, fabricado, radicalmente inautêntico, das formas culturais: tudo é empréstimo, bricolagem, "redes cooperativas", diria Howard Becker, um antropólogo caro a Hermano. Tanto na forma local do *funk* carioca, "importado" de Nova York e DJficado nos bailes do Rio, quanto na forma clássica do nacional-popular que é o samba. As naturalizações, nacionalizações, ou racializações cristalizam *a posteriori* processos complexos, arbitrários e fortuitos, estabilizando suas origens, e, freqüentemente, como no caso do "samba de morro" carioca, reinventando-as retrospectivamente. É desta reinvenção que tratará *O mistério do samba*.

Sem discordar desta leitura, parece-me, no entanto, que o projeto comum é outro. Trata-se, a meu ver, de dois livros sobre o acontecimento. No primeiro: o baile *funk* dos subúrbios do Rio de Janeiro; no segundo, o encontro de grupos populares e de elite. No primeiro, a festa de puro gasto improdutivo, parêntese excessivo à "vida séria", que não "serve" para nada, não produz sentido, ou identidade, não tem função, não "resiste" a nada, nem tampouco é programada por qualquer megaplano imperialista.

> Os bailes, em sua maioria, quase não podem ser diferenciados uns dos outros: tocam as mesmas músicas, têm o mesmo ritmo, a mesma "economia" de intensidade e animação[3].

JORGE ZAHAR EDITOR, 1995, 194 p.] *O MUNDO FUNK CARIOCA*. HERMANO VIANNA. [RIO DE JANEIRO: JORGE ZAHAR EDITOR, 1988, 115 p.]

Já em *O mistério do samba*, por outro lado, o modelo, ou padrão (*pattern*, no jargão antropológico), é o encontro, que revela em sua multiplicidade a identidade cultural brasileira. "O livro está construído em torno de um único acontecimento, o encontro entre sambistas e intelectuais descrito acima"[4]. Trata-se do encontro ocorrido em 1926, no Catete, em que Sérgio Buarque de Holanda, Prudente de Moraes Netto, Luciano Gallet e, talvez, Heitor Villa-Lobos levaram o pernambucano Gilberto Freyre, então em visita ao Rio de Janeiro, para uma "noitada de violão" com Pixinguinha, Donga e Patrício Teixeira. Encontro, portanto, que une estratos da elite pensante branca, e erudita, e músicos negros pobres; momento anterior, de gestação, daquilo que se consagrará sobre a forma conhecida, "demiúrgica" (dirá Francisco de Oliveira), de *Casa grande e senzala* e de *Raízes do Brasil*, de um lado, e do samba como símbolo da cultura nacional, do outro, nos anos 30, portanto apenas alguns anos após. Acontecimento que não tem nada de repentino ou novo, saturado de uma história de contatos entre elite (inclusive musical) e músicos populares, que precede de muito a esta "noitada de violão", e que sem dúvida continuará ocorrendo depois, mas que encontra neste momento específico uma espécie de símbolo, emblema, ou alegoria, frisará Hermano, "no sentido carnavalesco da palavra"[5]:

> Talvez tenha sido isso o que mais me atraiu nessa esquecida noitada de samba: o fato de poder ter sido esquecida, de ser apenas um encontro a mais, relegado à terrível banalidade de um acontecimento qualquer, desses que nunca passarão à História. [p. 36]

E é precisamente a banalidade deste acontecimento perfeitamente anódino que interessa, ao demonstrar, de fato, a importância e a constância destes contatos entre intelectuais de elite e músicos populares, a valorização de coisas brasileiras etc., que serão os personagens principais da invenção do samba. Apenas o fato de ser perfeitamente comum explicaria o lapso do esquecimento, comprovando paradoxalmente, pela irrelevância, a profunda relevância, para a história da constituição do samba, desta sistemática tradição de contatos, tema estruturante do livro. Algo que lembra a hipótese de Borges sobre o nacionalismo: o que é verdadeiramente nativo prescinde de cor local, o que explica a ausência de camelos no *Alcorão*.[6] O encontro, um de muitos, "descoberto" e reconstituído pelo pesquisador atento, não tem absolutamente nada de excepcional, e a descoberta não descobre propriamente nada que lá antes não estivesse, jazendo invisivelmente nesta importância desimportante.

O baile, em *O mundo funk carioca*, ou o encontro, em

O mistério do samba, constituem o que Mauss chama de fato social total[7], mas relido e modificado por Hermano: um sob a forma da série, e o outro sob a da variação. No baile *funk*, o modelo é a série: a "eterna repetição do mesmo"[8], que a cada semana leva os dançarinos do *funk* a irem aos mesmos locais, encontrarem-se com os mesmos amigos, dançarem as mesmas coreografias, ao ritmo de praticamente as mesmas músicas, por um prazer quase inútil, se não fora a "utilidade" do encontro dos amigos, o prazer da "sociabilidade", como dirá Hermano, citando a Simmel. E no caso do samba, o que estrutura o livro é a variação, no sentido musical do termo: o encontro de elite e populares, de brasileiros e estrangeiros, de brancos e negros, consiste na matriz ou modelo constitutivo do samba como símbolo da identidade nacional, e será objeto, ao longo do livro, de tantas outras variações deste encontro, que repetem a sua estrutura básica, modificando ou modulando alguns elementos.

Ambos os estudos partem da premissa básica da heterogeneidade constitutiva das sociedades complexas, conceito colhido por Hermano de Gilberto Velho. Enquanto nas sociedades simples "os indivíduos participam de uma única visão de mundo, de uma única matriz cultural"[9], nas sociedades complexas há "coexistência, harmoniosa ou não, de uma pluralidade de tradições cujas bases podem ser ocupacionais, étnicas, religiosas etc."[10]. Mas as coisas não são tão simples, protocolo programático da complexidade do objeto: há uma tensão curiosa entre a heterogeneidade do complexo e uma tendência interna à homogeneização. Tensão ainda entre uma coexistência harmônica das heterogeneidades e o seu contrário, a violência na coexistência, que contém sempre a virtualidade da sua própria dissolução, mas que é condição de toda e qualquer heterogeneidade. A festa tradicional, tal qual estudada por Durkheim, por exemplo, é um "importante fator de homogeneização da sociedade, colocando de lado as diferenças e enfatizando o sentimento de unidade"[11], mas já a festa metropolitana contemporânea, caso dos bailes *funk*, é necessariamente atravessada por fluxos de sociabilidades distintas, e não unificáveis. Nos bailes a tendência à homogeneização do ritmo, do som cada vez mais intenso e alto, das coreografias que levam os funkeiros ao delírio, é constantemente espreitada pelo perigo da violência: briga das galeras, às vezes seguida de morte (embora Hermano não tenha nunca visto nada parecido em sua pesquisa)[12]. É sempre a homogeneização que pode ser interrompida pela heterogeneidade da briga; ou vice-versa, a heterogeneidade dos

grupos e indivíduos pode ser temporariamente fundida em massa, criando-se o que Elias Canetti chama de "descarga"[13].

Esta heterogeneidade/homogeneidade, violência/harmonia do objeto, corresponde a uma perspectiva metodológica análoga. O pesquisador é sistematicamente cético a respeito de respostas já prontas, inclusive as suas, que são paulatinamente examinadas e refutadas, à luz do campo. No capítulo teórico, repassa ecleticamente toda a tradição de leituras antropológicas da festa, contrapondo-as entre si e impondo-lhes o tratamento estrito da complexidade, que elegantemente recusa todo e qualquer preconceito teórico. Para sempre retornar ao ponto fundamental: é no próprio objeto que se encontra, antes de mais nada, a heterogeneidade. Ou, como conclui Hermano: os bailes têm "muitas contradições"[14]. De fato, o DJ, com sua equipe, é uma figura central no baile, mas nem tanto, já que "uma minoria presta realmente atenção ao que o DJ está fazendo"[15]. As pessoas freqüentam o baile não propriamente pela música, mas pelo ambiente. Não há fetiche de colecionador de discos: há uma quase indiferença à música em si, o essencial é que ela seja boa para dançar[16]. No que toca às roupas e à coreografia, idêntica complexidade. O modelo de indumentária é o surfista de classe média, mas as danças são imitadas das piruetas de Michael Jackson. Os bailes não produzem propriamente uma identidade de grupo: as pessoas saem dos bailes depois dos fins-de-semana e continuam suas vidas absolutamente desligadas de *funk*. O puro divertimento é sempre assombrado pelo perigo da deflagração de violência, mas esta violência tampouco explica integralmente o baile, que de maneira nenhuma se reduz a ela, como queriam (e ainda querem, às vezes) as autoridades e a mídia carioca. A maior parte dos funkeiros sente-se inclusive insultada quando se diz que o baile que freqüenta é violento. A violência é a "parte podre dessa suculenta maçã que é o baile", e não pode ser extirpada[17]: é impossível ter um sem o outro. Há sexualidade e erotização das danças, mas este elemento tampouco determina o que seja o baile. Há drogas, como em qualquer lugar, mas nada além da medida: poucas vezes Hermano vira uso ostensivo de droga em bailes.

A tese frankfurtiana também não funciona: não há "complô da indústria fonográfica multinacional que deseja impor o consumo de música negra norte-americana nos subúrbios do Rio"[18]. Os bailes demonstram, pelo contrário, que a indústria cultural não apenas homogeneíza, mas é capaz de produzir diferenças inelutáveis, conforme seus produtos são utilizados por grupos culturais di-

ferentes[19]. Como explicar um imperialismo que exportasse os comportamentos de uma minoria marginalizada nos próprios Estados Unidos[20], e que, na verdade, não vendesse disco quase nenhum (o consumo de discos era restrito às equipes e aos DJs; os freqüentadores não compravam discos)? A "importação" não obedece aos parâmetros conhecidos e estudados: via de regra, os objetos de consumo da indústria cultural entram no Brasil pelas classes médias cariocas e paulistas, sendo em seguida "exportados" para o resto do Brasil, via TV Globo. Ora, nada disso ocorre em relação ao *funk*: a pesquisacomoum todo é pautada pela constatação surpreendente de que no Grande Rio, na época (1985-1987), eram realizados em torno de setecentos bailes todos os fins de semana, em que se calculava a presença de mais ou menos um milhão de funkeiros, sem que na zona sul do Rio se tivesse a mais mínima idéia do que fosse o fenômeno[21].

> O *hip hop* corta as etapas e intermediários. A importação cultural é feita diretamente e o modelo escolhido para ser copiado nada tem a ver com o modelo "*new wave*" venerado pelos surfistas zona-sulistas.[22]

O *hip hop* carioca é fruto de "contatos clandestinos" entre duas culturas diferentes, que só se tornaram possíveis mediante novas tecnologias de informação e de transporte, e que driblam os canais hegemônicos dos meios de comunicação.

Não há portanto "controle" "imperialista" do consumo cultural. Pelo contrário, a existência destes bailes é um ato de desobediência às determinações do consumo. Mas desobediência "inconseqüente", que não "resiste" a nada, que não forma "identidades" contestatórias de grupo, nem muito menos étnicas. "Quem está louco de alegria não está interessado em produzir definições sociológicas ou princípios de identidade"[23]. Conclusão:

> Nos bailes, nenhuma regra social é contestada. Não existe nenhuma inversão de papéis ou valores, como dizem haver no carnaval. Quais são os valores dominantes da "nossa" sociedade? Até a liberalidade sexual que se vê nos bailes não é nenhuma transgressão. Gestos eróticos mais ousados são veiculados pela publicidade no horário nobre da televisão. [*O mundo funk carioca*, p. 106]

O baile é, portanto, "puro gasto de energia". Mas tampouco é avesso ao "espírito do capitalismo", já que se pode perfeitamente ganhar (e ganha-se) muito dinheiro nos bailes (contraposição à tese durkheimiana/bataílliana da inutilidade absoluta, do puro desperdício da festa).

Observe-se como a obediência à regra da complexidade (obediência à regra da desobediência) e da heterogenia é implacável. Esgueirando-se no intervalo de todas as definições, identidades e sentidos, sistematicamente negando todas os pré-conceitos teóricos sobre o seu objeto, o pesquisador afirma afinal: "A festa é excesso, em todos os sentidos, para não fazer sentido nenhum"[24].

A mesma isomorfia entre objeto heterogêneo e heterogeneidade metodológica aparece em *O mistério do samba*. Aqui também os caminhos desencontrados do heterogêneo/homogêneo são ligados a uma convivência harmônica ou violenta entre conjuntos díspares, com uma ênfase, no entanto, bem maior no lado harmônico da equação. O equilíbrio desequilibrado do complexo parece precisar aqui se cristalizar em uma fórmula harmônica do equilíbrio, desequilibrando a paradoxal e precária liga do heterogêneo, o que não deixará de suscitar questões, como veremos adiante. O processo narrado pelo livro, de transformação "misteriosa" de uma cultura subalterna local, o samba nascido no centro da cidade do Rio de Janeiro, em símbolo da nacionalidade, pode ser resumido da seguinte maneira:

> [...] a invenção do samba como música nacional foi um processo que envolveu muitos grupos sociais diferentes. O samba não se transformou em música nacional através de um grupo social ou étnico específico, atuando dentro de um território específico (o "morro"). Muitos grupos e indivíduos (negros, ciganos, baianos, cariocas, intelectuais, políticos, folcloristas, compositores eruditos, franceses, milionários, poetas — e até mesmo um embaixador norte-americano) participaram, com maior ou menor tenacidade, de sua "fixação" como gênero musical e de sua nacionalização. Os dois processos não podem ser separados. Nunca existiu um samba pronto, "autêntico", depois transformado em música nacional. O samba, como estilo musical, vai sendo criado concomitantemente à sua nacionalização. [*O mistério do samba*, p. 151]

A primeira parte do trecho retoma os temas clássicos da heterogeneidade constitutiva brasileira e aproveita, resumindo aspectos desdobrados no livro, para desmistificar muitas crenças, como a de que o "samba de morro" nascera no morro, e só posteriormente "descera" para a cidade; como a de que o samba fora basicamente criação das classes negras e pobres, havendo quando muito apropriação pelas classes altas e brancas. Não: o samba é criação radicalmente coletiva, resultado de vastas "redes

cooperativas", como diria Becker, de que participaram muitos grupos e indivíduos, em múltiplas trocas eqüidistantes e horizontalmente dispostas. Mas a questão não pára aí. Se atentarmos para a parte final do trecho, observaremos que o cerne do problema se encontra em outro lugar. O livro descreve, na verdade, dois processos distintos, mas inseparáveis: o do simultâneo nascimento do samba e sua paralela transformação em música nacional. A diferença dos "muitos grupos sociais", a heterogeneidade dos participantes, coexiste e é irresistivelmente ligada a um processo de homogeneização e unificação, que simboliza a diversidade nacional, "fixando-a", e associando inelutavelmente uma forma artística (um *ethos*, uma atitude...) à nacionalidade. Portanto, dois processos constitutivos, contraditórios e fundidos em um: de heterogeneidade e homogeneidade.

A proposição da convivência intensa e pacífica entre heterogeneidade e homogeneidade parte, na verdade, de Gilberto Freyre. É de fato o modelo étnico culturalista freyriano que estrutura o livro, ao fornecer, segundo Hermano, pela primeira vez, o mote do mistério do samba, como símbolo da cultura brasileira. Gilberto Freyre em *Casa grande e senzala* terá antes de mais ninguém realizado a "façanha" de valorizar e imprimir caráter positivo ao que era antes desprezado[25], descobrindo a singularidade brasileira precisamente naquilo que o evolucionismo geneticista e a eugenia do século XIX haviam visto como a fórmula mesma da degenerescência, e explicação para o nosso atraso irredutível: a miscigenação[26]. A mestiçagem é precisamente o homogêneo heterogêneo. A operação realizada por Freyre retoma a transposição da categoria étnica para a cultura, mas positiva as "coisas brasileiras", como positivara o mestiço, o mulato, o moreno, identificando-os a nós e ao que é nosso. Vejamos como define a mestiçagem Ricardo Benzaquem de Araújo, em uma fórmula importante para Hermano: trata-se de um "processo no qual as propriedades singulares de cada um desses povos não se dissolveriam para dar lugar a uma nova figura"[27]. O que Hermano parafraseia nos seguintes termos: "A dissolução no arco-íris de todas as raças não significa o apagar das diferenças, mas sim o convívio, sem separação entre diferenças, com infinitas possibilidades de combinações entre elas"[28]. Na miscigenação ocorre um "precário equilíbrio dos antagonismos", que permite a convivência pacífica e intensa das diferenças constitutivas em uma medida sutil a meio caminho entre a proximidade e a distância. Nem propriamente dissolvidas em "uma nova figura", nem distantes a ponto de se configurarem autonomamente.

A singularidade luso-brasileira, a "plasticidade" tolerante e empática da colonização portuguesa, sua maior abertura à diferença e à indefinição, reside no fato de ela achar uma medida ótima entre a distância e a fusão integral, que permite que as diferenças constitutivas interajam sem se dissolverem integralmente. Se as diferenças se afastam em demasia e deixam de interagir, ocorre o perigo multicultural, de uma segmentarização minoritária (associada por Gilberto Freyre, na época, à propaganda alemã), uma precipitação indesejável a ser evitada. É paradoxalmente o isolamento colonial brasileiro, rompido pela abertura dos portos, e pela chegada da família real, que determinará a dissolução das diferenças da forma miscigenada na liga típica entre casa grande e senzala. Tema de *Sobrados e mucambos*. A re-europeização do Brasil destrói o "equilíbrio dos antagonismos", a fusão aristocrática parcial mas sempre fecunda da casa-grande com a senzala, e inicia um processo de gradual ilhamento e exclusão do lado pobre do binômio: os "mucambos, gradualmente expulsos para zonas cada vez mais longínquas e insalubres"[29]. Ciclo de proximidade e separação que se repetirá no momento precário e fugidio em que o "encontro" entre grupos sociais distintos, que dá origem ao samba carioca, é possibilitado pela estrutura permeável e mista das moradias do centro do Rio de Janeiro (os cortiços etc.), e que "subitamente" já não o é mais, após a série de reformas urbanísticas "sanitarizantes" por que passa a cidade no início do século XX, espalhando os seus habitantes: os pobres são expulsos para os morros e subúrbios, e os ricos mudam-se para a orla marítima (Copacabana, Ipanema, Leblon...). Ciclo que, mais uma vez, se repetirá a cada vez que a cultura brasileira reproduzir-se a si própria, a cada vez que ela (re-)criar o que a notabiliza, e que, como tal, não tem absolutamente nada de repentino, ou de súbito.

Freyre considera uma felicidade não termos no Brasil uma "poesia africana" como a norte-americana, "poesia crispada quase sempre em atitude de defesa ou de agressão"[30]. Aqui se cristaliza o paradoxo freyriano: a diferença luso-brasileira, sua peculiar abertura e inclusão de diferenças, seu caráter essencialmente indefinido, define-se por uma única e sistemática exclusão: a exclusão do excludente[31]. Daí a preferência pela dissolução das tradições culturais étnicas singulares (a poesia negra ou ameríndia) em uma tradição mulata, que se definiria pela indefinição, radicalmente amorfa e aberta à perpétua absorção de outras culturas. Note-se, no entanto, como se insinua para, em seguida, desaparecer a sombra de uma violência incipiente e ocul-

tada, no "crispamento" da "defesa" agressiva, que apontaria para uma paradoxal e ambivalente inclusão excludente ou violenta. Violência que a dissolução homogênea escamoteia, ao projetá-la na espacialização das diferenças distantes e segmentarizadas, mas que ocorre sempre também em qualquer mistura, que nunca é homogênea, ou melhor, que é sempre, apenas tendencialmente (irredutivel e violentamente), homogeneização. Acompanhemos ainda, no entanto, por ora, a argumentação do Gilberto Freyre de Hermano: o paradigma assimilacionista defendido por Freyre consiste, precisamente, na escolha de um modelo cultural homogêneo como símbolo do Brasil, onde as heterogeneidades fossem tensionadas pela coexistência umas com as outras, não sendo, contudo, desejável (ou permissível) que elas se individualizassem em tradições autônomas.

A discussão é antiga, e remete ao balancear equívoco entre o mesmo e o outro. A diferença mestiça é espreitada pelo perigo da mesmice, ao rejeitar as diferenças distanciadas e não-dissolvidas. A defesa etnográfica do "afastamento diferencial" das culturas (indígenas e outras), como "reservas" de diferença, consiste em ver na manutenção destas ilhas de singularidades um requisito essencial à criatividade social da humanidade, permitindo "saltos" evolutivos a um mundo do contrário reduzido a um "gênero de vida único", petrificado[32]. Embora, mais uma vez, o espaçamento das diferenças ilhadas em reservas oculte as zonas porosas de contato — precisamente o contato que interessa a Hermano e à tradição matricial do samba —, em que as singularidades se multiplicam e dividem, produzindo-se e desfazendo-se, em um processo de criatividade destrutiva, essencialmente violenta. É mais uma vez a violência das zonas intermediárias, da proximidade que não é nem fusão (dissolução), nem afastamento, mas ocupação do mesmo espaço, superposição, que a fórmula parece tentar escamotear. O tema, no entanto, continua Hermano, se presta a uma tradução em termos da lei da entropia: todo sistema tem uma parcela de desordem embutida. À medida que a desordem aumenta, mais o sistema se torna homogêneo, aproximando-se de um equilíbrio mortuário. A heterogeneidade está ligada à ordem sistemática, essencial para a criatividade e para que o "sistema possa produzir algo de interessante"[33].

Tudo se reduz assim a encontrar a justa e difícil "medida" entre a diversidade necessária e criativa e a perigosa entropia do homogêneo. Gilberto Freyre, explica Hermano, é fundamentalmente antientrópico, progra-

maticamente avesso a qualquer estabilização marmórea que fixasse a cultura, bloqueando a sua constante metamorfose[34]. Nesta definição indefinida, em que tudo o que permanece é a impermanência, onde o mesmo é a metamorfose, portanto, o perigo entrópico aparece dos dois lados da equação: o excesso de homogeneidade e o excesso de heterogeneidade podem produzir uma indesejável marmorização cultural. De um lado, a desordem do excesso heterogêneo: o ilhamento multiculturalista; e de outro, a desordem simétrica do excesso homogêneo: a mesmice mulata. Silenciado entre os dois, no entanto, está o perigo da desordem intrínseca à própria homogeneidade mulata, a violência constitutiva da mistura. "O elogio da mestiçagem não pode deixar de estabelecer algum diálogo com esse (quase) todo-poderoso "paradigma" da diferença"[35]. Diálogo, no entanto, *ma non troppo*: a fórmula da inconstância constante parece assombrada pelo perigo da deflagração da violência da heterogeneidade, que a liga da dissolução equilibrada mas pacífica dos antagonismos precisa excluir.

> A heterogeneidade é primeira. A homogeneidade é um projeto, uma tendência (fortalecida artificialmente), um acontecimento raro, sempre às voltas com uma provável rebelião da heterogeneidade (no caso brasileiro, *Sobrados e mucambos* pode ser pensado como uma dessas "rebeliões"). Gilberto Freyre teme a tendência exclusivista da heterogeneidade e acaba correndo o risco de inventar uma homogeneidade (elogiada, não paradoxalmente, por ser aberta e indefinida, podendo abarcar qualquer diferença) também exclusivista. [*O mistério do samba*, p. 151]

Há um privilégio do heterogêneo sobre o homogêneo. A heterogeneidade é principial e a homogeneidade um acidente raro, um projeto (nacional) inventado ou imaginado (Hermano elabora a noção de "comunidade imaginada" de Benedict Anderson): um acontecimento. Mas a homogeneidade é quem faz com que as diferenças interajam, quem coloca "em contato mundos que pareciam separados"[36]. Sem ela, portanto, não há sociedade, ou realidade. A homogeneidade é que sistematiza ou simboliza as diferenças. O que não quer dizer que as heterogeneidades constitutivas não sejam elas próprias também construções simbólicas. Este é o reparo sutil que Hermano faz à transculturação de Ortiz: não esquecer que as culturas transculturadas e reciprocamente alteradas são elas próprias, desde sempre, e de antemão, misturadas, não existindo nenhuma cul-

tura pura "anterior" ao processo de mistura. Neste sentido toda cultura é originalmente transculturada: fabricação inautêntica. Ou autenticamente inautêntica. Tensão e contradição constitutivas que retornarão constantemente à cultura brasileira sob a forma de polêmicas que deliberam sobre o ponto legítimo da pureza da mistura ou da pura impureza estrutural da cultura que tudo pode assimilar, mas até um certo ponto. Onde a pura mistura extrapola e transgride os limites estreitos de uma brasilidade essencialmente reconstruída? Hermano palmilha esta repetida polêmica que retoma sempre a matriz da construção retrospectiva de uma autenticidade do samba "de morro", e que não é do morro. Assim, nos exemplos mais acabados da modernidade musical brasileira — de Carmen Miranda a Tom Jobim, a Caetano Veloso e Gilberto Gil, chegando até o *rock* brasileiro nos anos 80 e aos blocos afro-baianos —, houve sempre crise de identidade e acusações de não-brasilidade, americanização, jazzificação, ou alienação (cf. o capítulo "Lugar nenhum"). Todos os debates são argutamente reduzidos por Hermano a sua matriz inicial: a autenticidade é um falso problema verdadeiro, cuja cena originária é posta pelo "samba de morro", que apenas alguns anos após a sua criação já reconstruía retrospectivamente a sua falsa pureza como argumento de autenticação e demonstração de sua singularidade[37]. A apologia do falso originário, a retomada da "linha evolutiva", ou a acusação de falsidade com relação a um modelo de pureza igualmente inventada, constituem duas faces de um falso problema, que é preciso transcender, mas que permanecem verdadeiras à medida que se coloque a questão da música popular brasileira. Apesar de falso, o problema continua a ser colocado nestes termos: Paulinho da Viola se queixará sempre, e a cada vez terá razão, da perda do vínculo comunitário que caracterizava até há pouco tempo a relação entre sambistas etc.[38]. Um dos méritos não pequenos do livro consiste precisamente em deslocar de maneira irrefutável o problema da autenticidade, afirmando, ao mesmo tempo, que é este o cerne inescapável que estrutura a música brasileira como um todo.

Toda cultura se constitui no ponto sutil em que a heterogeneidade se homogeneíza, precariamente afastando o perigo da diferença rebelde que move e inicia o processo, e sempre o assombra como ameaça de dissociação e distância, permeando-o de cabo a rabo. Os "mediadores transculturais" são as figuras que "encarnam" este duplo papel de homogêneo/heterogêneo,

pondo em contato mundos diferentes, sendo eles próprios, ao mesmo tempo, diferentes e homogêneos a cada contexto homogêneo que interligam. São eles, portanto, que efetuam a síntese assintética ao realizar no acontecimento improvável a união desunida do heterogêneo e do homogêneo[39].

A mediação, no entanto, não é nunca um processo pacífico, ou nunca exclusivamente um processo pacífico, ao contrário do que poderia, quem sabe, imaginar Freyre, ou pelo menos o Freyre tal qual reconstruído por Hermano[40]. A heterogeneidade está para a violência assim como a pacificação está para a homogeneidade. Lembremo-nos da premissa básica sobre as sociedades complexas, formulada por Gilberto Velho: nelas há "coexistência, harmoniosa ou não, de uma pluralidade de tradições cujas bases podem ser ocupacionais, étnicas, religiosas etc."[41]. No entanto, parece-me que Hermano oculta ou minimiza este aspecto não-harmonioso da coexistência de tradições plurais, por assim dizer, extirpando "a parte podre da maçã". É portanto em torno da questão da violência ou da pacificidade da mediação que se realiza uma pequena imensa torsão em Gilberto Freyre, no Gilberto Freyre de Hermano, ou no Brasil de Gilberto Freyre tal qual reconstruído por Hermano.

Senão vejamos. Hermano está extremamente consciente do problema, e afirma, de fato, logo de início, que não pretende negar a existência da violência no encontro, ou de encontros violentos que mancham a "tradição secular de contatos" pacíficos que define a cultura brasileira:

> Pretendo mostrar como a transformação do samba em música nacional não foi um acontecimento repentino, indo da repressão à louvação em menos de uma década, mas sim o coroamento de uma tradição secular de contatos (o encontro descrito acima é apenas um exemplo) entre vários grupos sociais na tentativa de inventar a identidade e a cultura popular brasileiras. Não é minha intenção negar a existência da repressão a determinados aspectos dessa cultura popular (ou dessas culturas populares), mas apenas mostrar como a repressão convivia com outros tipos de interação social, alguns deles até mesmo contrários à repressão. [*O mistério do samba*, p. 34]

O projeto do livro é extremamente limitado. Não nega a existência da violência, tão somente afirma a coexistência da violência com outra coisa, com outras formas de interação social: a louvação, por exemplo. O "mistério" que Hermano expressamente não pretende

desvendar consiste precisamente nesta transformação nada repentina, nem quem sabe misteriosa, de uma tradição vilipendiada, reprimida, violentada, em símbolo mais do que aceito, louvado, motivo de orgulho, de brasilidade[42]. O que teria ocorrido? Como explicar esta translação tão radical? A explicação encontra-se no encontro como símbolo, ou exemplo, de uma "tradição secular de contatos", que teriam no complexo casa grande e senzala o seu primeiro modelo. A identidade brasileira tal qual expressa na cultura popular, e no samba em particular, seria o coroamento desta tradição do encontro. Formulada por "mediadores transculturais", por exemplo, todos aqueles presentes no encontro do Catete: os "demiúrgos" Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre; Gallet e Villa-Lobos, tradutores eruditos da forma musical popular; Prudente de Moraes Netto, neto de presidente, cicerone ou propiciador contumaz destas noitadas; e, do outro lado da equação, Pixinguinha, Donga, Patrício Teixeira, músicos populares que completam a síntese "brasileira", pelo viés negro e pobre. Mas não só estes. O livro variará o tema em todas as suas formas e tons: os encontros estimulantes dos e com *outsiders* estrangeiros: Franz Boas e Gilberto Freyre; Blaise Cendrars e os modernistas; Darius Milhaud e a música popular brasileira; a fusão sem síntese entre cosmopolitismo e regionalismo e entre cultura popular e erudita, em Freyre etc. Os personagens se multiplicam: Noel, Afonso Arinos, Mário Reis...

A construção da fórmula do encontro "intenso e pacífico" dos grupos heterogêneos como forma da brasilidade é expressa por estes mediadores e pela tradição do encontro, que homogeneízam as diferenças ao fixar a forma de uma cultura popular brasileira. Mas sem excluir a violência e a repressão, embora, de fato, nada disso ocorra no encontro descrito, e em nenhum dos encontros estudados no livro. A afirmação enfática de Hermano parece neste ponto um pouco com uma denegação, no sentido freudiano do termo:

> não é minha intenção negar a existência da repressão a determinados aspectos dessa cultura popular (ou dessas culturas populares), mas apenas mostrar como a repressão convivia com outros tipos de interação social, alguns deles até mesmo contrários à repressão.

Ou, no final do livro, reafirmando mais uma vez o caráter colaborativo, coletivo, do processo de construção do símbolo brasileiro, em que necessariamente atuam vários grupos e não apenas, por exemplo, os negros:

Não estou querendo negar o importantíssimo papel dos afro-brasileiros na invenção do samba. Também (reafirmo uma vez mais) não quero negar a existência de uma forte repressão à cultura popular afro-brasileira, repressão que influenciou decisivamente a história do samba. Minha intenção é apenas complexificar esse debate, mostrando como, ao lado da repressão, outros laços uniram membros da elite brasileira e das classes populares, possibilitando uma definição da nossa nacionalidade (da qual o samba é apenas um dos aspectos) centrada em torno do conceito de "miscigenação". [*O mistério do samba*, p. 152]

A heterogeneidade / homogeneidade, violência / harmonia do processo de construção, aparecem sob a égide da "complexificação" e da teoria das sociedades complexas. Tudo bem: o trânsito misterioso entre vilipendiamento e louvação, desprezo e orgulho, paralelamente à generalização da "destabuzação" da forma-samba, é o objeto do livro. É este, de fato, o mistério do título. Portanto, não caberia excluir a repressão, e a influência da violência, como momentos anteriores à louvação e à nacionalização. Um pouco adiante, a mesma complexidade social será confirmada pelo paralelo teórico:

O discurso da homogeneidade mestiça, criado no Brasil através de um longo processo de negociação, que atinge seu clímax nos anos 30, tornou determinados "atos decisivos" possíveis e aceitos (como, por exemplo, o desfile de escola de samba com patrocínio do Estado), inventando uma nova maneira de lidar com os problemas da heterogeneidade étnica e do confronto erudito/popular. Essa nova maneira não exclui todas as outras possíveis formas de lidar com os mesmos problemas. O racismo continua existindo; uma enorme e bem policiada distância continua separando a elite das camadas populares; o repúdio pela cultura popular continua dominando o "gosto artístico" de vários grupos da elite. Ao mesmo tempo, outros grupos dessa elite valorizam o popular e combatem oracismo. Essa multiplicidade de visões de mundo, estilos de vida, políticas/práticas sociais contrastantes e discursos contraditórios é uma característica incontornável da complexidade social. [*O mistério do samba*, p. 154]

Nada, portanto, mudou. Tudo, ou quase tudo, continua igualzinho a antes: a mesma violência e repressão, o mesmo racismo, o mesmo repúdio, apesar da forma-samba e sua celebração dos contatos pacíficos. Apostemos, portanto, nesta nova maneira, que não exclui nada, inclusive não exclui a interpretação violenta da mestiçagem.

O paradigma da complexidade define-se pela noção de "coexistência", "ao mesmo tempo", de "visões de mundo" contrastantes, pela inclusão nunca exclusiva da multiplicidade em um mesmo espaço-tempo, de vários mundos em um mundo. A premissa do pesquisador é claramente marcada: o que descrevo aqui não exclui outras visões. Trata-se de apenas "uma" visão, de "uma nova visão". Não nego as outras, como a que demonstra a violência, a repressão como constitutiva do "encontro" entre grupos sociais distintos, a começar pela violência e repressão contra negros. Longe de mim afirmar aqui que não haja racismo, que a distância "bem policiada" entre elite e camadas populares não continue existindo, apesar do samba e das possibilidades de encontro que ele atualiza. "Ao mesmo tempo" — tudo depende de aceitarmos a chance da coexistência complexa — existe uma outra visão, uma outra maneira da própria elite lidar com as diferenças, que não só não é violenta, como passa pela louvação, pelo orgulho.

No entanto, o problema é que a "nova" visão, a "outra" visão, dentro do escopo limitado do livro, não tem absolutamente nada de nova, e de outra, e, hoje em dia (ou em 1995), constitui precisamente a mesma velha visão, a defesa homogênea e pacificadora de uma cultura que é muito mais vital e terrível do que o livro deixa entrever. Qual seria a utilidade de, a esta altura dos tempos, não exatamente negar, mas ocultar (negar dizendo que não nega) a violência como, pelo menos, um elemento tão importante na constituição destes contatos quanto a pacificidade "harmônica" do encontro? Onde estaria aqui a dimensão não menos essencial do desencontro, da violência, da dor, de um ou outro genocídio que povoam de maneira não desimportante a história do Brasil, e que, de fato, os historiadores contemporâneos das relações raciais brasileiras não deixam de frisar?[43]

É verdade que Hermano em nenhum momento nega a violência e a repressão da cultura negra. Ele o diz expressamente. Mas estas inscrições denegativas, na verdade escassas (cito todas neste artigo), não fazem mais do que aumentar ainda mais o fosso da realidade que a síntese homogeneadora da cultura brasileira oculta. A leitura que faz da matriz freyriana do Brasil do samba é hábil: diz-se tão somente o estudo do processo de construção do samba como símbolo da nacionalidade, como um antropólogo leria um mito, não pretendendo, em nenhum momento, refutá-lo a partir do confronto com o real. Este é o mito que nós brasileiros nos contamos uns aos outros, explica ele. Neste sentido, diríamos que o que ele realiza aqui é uma paciente genealogia do mito[44]. Mas não teríamos outros mitos a nos contar? E qual seria o interesse de

repetir agora, mais uma vez, este mito, e não outro? Aqui me parece que Hermano desrespeitou o protocolo estrito da complexidade que no entanto pauta programaticamente o seu estudo. Tudo bem, concede ele: Gilberto Freyre corre "o risco de inventar uma homogeneidade (elogiada, não paradoxalmente, por ser aberta e indefinida, podendo abarcar qualquer diferença) também exclusivista"[45]. Risco de carregar demais o lado homogêneo da equação heterogêneo / homogêneo. Homogeneidade, por certo "paradoxal" — Hermano comete aqui um lapso — já que aberta à diferença e indefinida. Mas não estaremos honrando em nada o projeto freyriano ao homologar este risco da homogeneidade.

> Em sociedades complexas, projetos homogeneizadores existem simultaneamente a projetos heterogeneizadores, não estando necessariamente em oposição entre si, e adquirindo — cada um deles — maior ou menor relevância dependendo de inúmeros fatores históricos, políticos, sociais, culturais. [*O mistério do samba*, p. 155]

Explica-se desta forma o sucesso e a relevância do projeto homogeneizador freyriano. Ele existe ao mesmo tempo que outros projetos heterogeneizadores, talvez de menor sucesso, sem dúvida de menos interesse para Hermano no livro que acabamos de ler. Nova afirmação da heterogeneidade complexa, desta vez para explicar a coexistência da homogeneidade com a heterogeneidade e assim, aparar as arestas, aliviar as tensões e contradições, que possam porventura aparecer entre projeto heterogeneizador e homogeneizador. Não há oposição, não há violência. Ou seja: há lugar para tudo. Não pretendo explicar a totalidade da realidade, mas apenas dar conta de uma parte, a parte do encontro pacífico, da submissão freyriana (tal qual lida por mim) da heterogeneidade à homogeneidade. Não pretendo, de maneira nenhuma, insinuar que esta seja a única maneira de ver as coisas — complexidade *oblige* — mas assim pelo menos ficamos tranqüilos e devidamente... pacificados.

A tese de 1995 parece retroceder com relação à de 1988, ao delinear o contorno de um objeto — o encontro — cristalizado como tradição a ser preservada, e, como tal, não admitindo o acréscimo, a violência de uma nova interpretação. O paradigma do encontro não pode ser um paradigma histórico, "marmorizado" nostalgicamente no tempo, o que implica um tratamento simples do problema da autenticidade, categoria que, por outro lado, o livro minuciosamente desconstrói. É preciso que o encontro seja atualizável, que possamos "mexer" nele, já

que o que o caracteriza é precisamente a violência heterogênea do real. Foi isso sem qualquer dúvida que experimentaram os gaiatos presentes no encontro de 1926, no Catete. Em *O mistério do samba* sentimos falta da salutar reticência a todos os pré-conceitos metodológicos, esta verdadeira hibridez de abordagens, contida em *O mundo funk carioca*. Argumentarão, sem dúvida, e com razão, que os projetos são diferentes e que o samba desenha um motivo histórico, submetido a variações no tempo, para retomar esta metáfora musical. Mas, precisamente, a vitalidade do samba, como de qualquer forma cultural — Hermano sabe disso melhor do que ninguém —, reside na possibilidade de absorver novos modos e formas, inclusive formas violentas que rejeitam radicalmente a forma tradicional da homogeneização absorvente. A variação enquanto leitura retrospectiva deverá sempre, no presente, admitir a possibilidade da errância do motivo, que transgride os limites da repetição, situando-se necessariamente — condição da vida — no limite de sua dissolução. Retomar a "linha evolutiva" freyriana (se isso é possível ou desejável) implicaria, necessariamente, não marmorizar a cultura brasileira, fechando-a a heterogeneidades indesejáveis. Na tese sobre a festa que não faz sentido, em que todos os vetores possíveis de diferenças violentas e alegres fazem parte e integram essencialmente o acontecimento-baile, tematizava-se de fato uma heterogeneidade real. Submeter as suspeitas pré-concebidas e interpretações homogeneizantes à prova dos nove da pesquisa de campo — é esta a lição imensa da antropologia (do amor, da escrita, da poesia, da música). Mas, na tese sobre o encontro, o nacional-popular obriga a uma dieta de sentido: tudo deve fazer sentido. Assim, descolamos do real e desrespeitamos a heterogeneidade principial, que teoricamente programaria a pesquisa. Todo o contrário, portanto, ocorre com a tese de 1988, que se propõe programaticamente a subverter as categorias clássicas, de objeto, autenticidade, informante, observação participante etc. Apenas um exemplo para terminar: logo na primeira página, a "primeira cena" propõe uma espécie de falsa cena originária (e cena originária da falsidade) da antropologia: o antropólogo que pesquisa o *funk* carioca presenteia o amigo e informante, DJ Malboro, com uma bateria eletrônica, extrapolando assim qualquer limite aceitável da participação em seu objeto de estudo, ao alterá-lo, por assim dizer, de maneira "definitiva". (Esta é sem dúvida mais uma história que o pesquisador se conta: uma ilusão do acontecimento.) A comparação, feita pelo orientador Gilberto Velho, entre o gesto e "dar um rifle para um chefe indígena"[46], dá, no entanto, a justa medida da transgressão. O gesto não é apenas iconoclasta, mas contém uma eventual ameaça de morte do

objeto antropológico. A morte literalizada pela possibilidade de violência mecânica e serializada do rifle contém simbolicamente, do ponto de vista da antropologia clássica, o drama da constituição de seu objeto[47]. É, no entanto, esta intervenção por assim dizer originária que desenha a especificidade de um novo objeto de pesquisa (o *funk* carioca), poroso e infinitamente aberto a interferências, que se define mesmo por esta abertura e constante absorção inautêntica de novas formas, e traduções de si mesmo em outros. É desta morte iminente que ele vive, é isto que define a sua alegre vida.

1 A noção é exposta em *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* (1940), que faz para a cultura cubana o que *Casa grande e senzala* fez para o Brasil. Explica-se, portanto, de muitas maneiras a sua presença no livro de Hermano. A oposição clássica entre uma cultura hierarquizante e dependente do sistema escravista (o engenho de açúcar) e uma cultura associativa e horizontalizante (a do tabaco), com favorecimento da última, onde se encontraria fórmula de uma cultura nacional mestiça, é essencial para a compreensão da cultura cubana. O conceito de transculturação descreve o "processo transitivo de uma cultura à outra", sem ser uma simples troca de uma por outra (neste sentido, opõe-se ao conceito norte-americano de *acculturation*). A *transculturação* é um processo não-linear que implica que tanto a cultura adotada quanto a original são transformadas. De forma análoga a Gilberto Freyre, o conceito implica uma transposição da metáfora genético-sexual: "No final, como bem sustenta a escola de Malinowski [que prefacia o livro], em todo o abraço de culturas sucede o mesmo que na cópula dos indivíduos: a criatura sempre tem algo dos dois progenitores, mas também é distinta de cada um dos dois" (ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. La Habana: Editorial de Ciencias sociales, 1991, p.90).

2 VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995, p. 173.

3 Idem. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988, p. 95.

4 Idem. *O mistério do samba*. Op.cit., p. 35

5 Ibidem, p. 20.

6 "Encontrei dias atrás uma curiosa confirmação de que o verdadeiro nativo costuma e pode prescindir da cor local; encontrei esta confirmação na *História do declínio e queda do império romano* de Gibbon. Gibbon observa que no livro árabe por excelência, no *Alcorão*, não há camelos; creio que se houvesse qualquer dúvida sobre a autenticidade do *Alcorão*, bastaria esta ausência de camelos para provar que é árabe". BORGES, Jorge Luis. "*El escritor argentino y la tradición*. In: *Discusion* (1932). *Prosa completa*. Barcelona / Buenos Aires: Brugera / Emecé, 1979, vol I.

7 O conceito é formulado no *Ensaio sobre a dádiva*. Na explicação de Lévi-Strauss: "[...]O social só é real quando integrado em um sistema". O procedimento sociológico consiste em analisar e abstrair os dados, mas é preciso, em seguida, recompor a totalidade dos fatores em jogo. Não se pode compreender o fato social a partir de apenas um as-

pecto da sociedade, no entanto, é verdade que o fato social não pode consistir na simples recomposição de aspectos descontínuos, mas deve ser apreendido em uma experiência singular concreta (LÉVI-STRAUSS, Claude. *Introduction to the Work of Marcel Mauss*. Trad. Felicity Baker. London: Routledge & Kegan Paul, 1987, p. 25-6).

8 *O mundo funk carioca*. Op. cit., 106.

9 VELHO, Gilberto e VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Apud VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Op. cit., 65.

10 VELHO, Gilberto. Apud VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Op. cit., 65.

11 VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Op. cit., p. 64-5.

12 Ibidem, p. 84-9.

13 Ibidem, p. 60-1.

14 Ibidem, p. 106.

15 Ibidem, p. 94.

16 Ibidem, p. 104.

17 Ibidem, p. 89.

18 Ibidem, p. 101.

19 Ibidem, p. 108.

20 Ibidem, p. 103.

21 Ibidem, p. 13.

22 Ibidem, p. 103.

23 Ibidem, p. 108.

24 Ibidem, p. 108.

25 Embora, como em tudo o mais, Machado tenha visto antes. Cf. a respeito do Pestana de "Um homem célebre", nesta mesma *Teresa*, o ensaio de José Miguel Wisnik.

26 VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Op. cit., p. 63.

27 ARAÚJO, Ricardo B. de. Apud VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Op. cit., p. 87.

28 *O mistério do samba*. Op. cit., 91.

29 ARAÚJO, Ricardo B. de. Apud VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Op. cit., p. 89.

30 FREYRE, Gilberto. Apud Vianna, Hermano. *O mistério do samba*. Op. cit., p. 91.

31 *O mistério do samba*. Op. cit., 148.

32 LÉVI-STRAUSS, Claude. Apud VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Op. cit., p. 150.

33 *O mistério do samba*. Op.cit., p. 150.

34 Hermano cita aqui uma passagem do belo texto de Eduardo Viveiros de Castro, "O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem", que parte da dicotomia estabelecida por Vieira, no *Sermão do Espírito Santo* (1657) entre as culturas que são como estátuas de marmóre (as européias) e as que são como estátuas de murta (as indígenas).

35 *O mistério do samba*. Op. cit., 150-1.

36 Ibidem, p. 155.

37 "Mas o fato é que a luta pela preservação do autêntico ganha mesmo terreno logo depois da formação das primeiras escolas de samba. E a 'autenticidade' ganha apoio oficial". Ibidem p.124).

38 Ibidem, p. 123.

39 Sobre tudo isso ver: "*À quoi reconnaît-on le structuralisme?*" de Gilles Deleuze. Ou, sobre os mediadores, o ensaio do mesmo autor, cita-

do por Hermano, "Les intercesseurs"; além da coletânea editada por Gilberto velho e Karina Kuschnir, *Mediação cultural e política*.

40 Sou testemunha, a propósito, de uma experiência curiosa. Certa vez, escrevendo um artigo sobre Gilberto Freyre, reli *Casa grande e senzala* inteiro procurando as marcas dessa "pacificação", e encontrei, para minha "decepção", e surpresa, um livro implacável sobre a discriminação racial, onde abundam descrições de tortura de escravos etc. Que apenas um lado da equação tenha sido mantido — o lado da harmonização — é uma operação da qual sem dúvida não está inocente o próprio Freyre, o que é até certo ponto compreensível. Mas é menos compreensível que esta idealização retrospectiva seja perpetuada, às vezes, até hoje em dia.

41 VELHO, Gilberto. Apud VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Op. cit., 65 [grifo meu].

42 "O Brasil foi talvez o primeiro país no qual se tentou, com relativo sucesso, a fundamentação da "nacionalidade" no orgulho de ser mestiço e em símbolos culturais populares-urbanos". (*O mistério do samba*. Op., cit., p. 152.)

43 Por exemplo, dentre outros, os estudos de Lilia Moritz Schwarz.

44 Peter Fry, na revisão de seu artigo seminal "Feijoada e *soul food* 25 anos depois", um dos pontos de partida do livro de Hermano, diz algo de análogo a respeito do mito da "democracia racial": "Vista dessa maneira, a democracia racial é um mito no sentido antropológico do termo: uma afirmação ritualizada de princípios considerados fundamentais à constituição da ordem social. E, como todos os mitos e leis, não deixa de ser contrariado com uma freqüência lamentável. In: ESTERCI, Neide; FRY, Peter e GOLDENBERG, Miriam (Orgs.). *Fazendo antropologia no Brasil*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001, p. 52.

45 *O mistério do samba*. Op. cit., p. 151.

46 *O mundo funk carioca*. Op. cit., p. 9.

47 O objeto se constitui na precariedade de sua decomposição iminente, para a qual contribui o próprio antropólogo, que o destrói involuntariamente, ou pelo menos modifica-o irremediavelmente, no mesmo gesto de construí-lo, por uma necessidade, digamos, epistemologicamente trágica. Cf. a cena famosa de *Tristes trópicos*, "Aula de escrever", em que a escrita é supostamente introduzida entre os Nambikwara ("a escrita havia portanto feito a sua aparição entre os Nambikwara..." [LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes tropiques*. Paris: Plon, 1955, p. 353.]), que traçam linhas sinuosas em papéis, imitando o gesto que viram o antropólogo fazer. Por outro lado, muito mais cético quanto à possibilidade deste "incidente extraordinário" (da introdução da escrita na tribo "ainda na idade da pedra" pelo antropólogo), ver o ensaio de Jacques Derrida, "A violência da letra: de Lévi-Strauss a Rousseau".

João Camillo Penna é professor de Literatura Comparada e Teoria Literária do Depto. de Ciências da Literatura da UFRJ. Publicou entre outros artigos: "Marcinho UP: ensaio sobre a construção do personagem". In: *Estética da crueldade* [Atlântida, 2004].

O RETORNO DO REPRIMIDO — O LUGAR DA MÚSICA

Nos anos 70, em plena consolidação do prestígio sociocultural da MPB (Música Popular Brasileira), surgia um outro gênero que funcionou como contraponto das conhecidas qualidades representadas pela sigla: a chamada "música popular cafona" (posteriormente, nos anos 80, conhecida como "música brega"). Enquanto a MPB, herdeira dos grandes e prestigiados festivais da canção e da Bossa Nova, consolidava-se na preferência de um novo público — a famosa "classe média intelectualizada", categoria muito vaga, diga-se de passagem — a música cafona tornava-se a trilha sonora cotidiana dos segmentos mais populares das periferias das grandes cidades e do interior. O livro de Paulo César de Araújo, *Eu não sou cachorro não*, constitui-se numa obra original e necessária, incorporando como tema historiográfico a música destes segmentos populares. O texto foi apresentado originalmente como dissertação de mestrado na área de Memória Social na UNIRIO, em 1999, e é muito bem documentado, citando numerosas fontes primárias: artigos da imprensa do período (anos 70), centenas de canções e documentos oficiais da censura.

O autor coloca o dedo numa ferida não resolvida pelos estudos de música popular: os critérios de seletividade e julgamento para qualificar uma canção como "boa" ou "ruim". Quem determina estes critérios como universalmente válidos? Por que alguns nomes têm lugar na história "oficial" da MPB e outros são lembrados apenas pelos fãs mais apaixonados, "de gosto duvidoso"?

A princípio as respostas a essas perguntas seriam simples e não demandariam uma pesquisa extensa e um ensaio de mais de quatrocentas páginas. Uma breve audição das canções de Odair José, de Dom e Ravel, comparando-as com as canções de Chico Buarque ou com as de Milton Nascimento, entre outros artistas consagrados da MPB, parece não deixar dúvidas quanto à diferença de qualidade, poética e musical. Não há relativismo cultural, nem revisionismo estético que resista à comparação e evite uma rápida percepção de que há um abismo de vocabulário, sofisticação de idéias e tratamento poético-musical entre estes dois mundos da música popular brasileira. O próprio autor reconhece isso logo no começo do livro, dizendo que seu enfoque quer evitar o juízo de valor ou o resgate estético das canções cafonas. Este distanciamento, entretanto, é desmentido nos dois últimos capítulos do livro, nos quais Paulo César assume um tom de defesa da música brega, vista por ele como um legítimo projeto estético. O que o autor anuncia como justificativa de pesquisa,

"CAFONA" NA HISTORIOGRAFIA DA CULTURA BRASILEIRA

EU NÃO SOU CACHORRO NÃO. MÚSICA POPULAR CAFONA E DITADURA MILITAR NO BRASIL. PAULO CÉSAR DE ARAÚJO [RECORD, 2001, 462 P].

acertadamente a meu ver, é o descaso da historiografia da cultura ao fechar os olhos e jogar um véu de silêncio sobre os compositores e cantores cafonas que, apesar de ídolos da audiência massiva, foram sumariamente apagados da história da música popular. Neste sentido, a música brega é um objeto que não pode mais ser desconsiderado, ao menos do ponto de vista sociológico e historiográfico.

A partir da crítica ao silêncio dos historiadores e da definição do eixo central do trabalho — marcado por um certo voluntarismo na tentativa de "dar voz" aos cafonas (através dos seus depoimentos pessoais e letras de canções) —, Paulo César discorre sobre os vários temas daquele universo da música popular brasileira, distribuídos em dezenove capítulos, mais ou menos temáticos. O tema da censura ocupa seis capítulos (do 3 ao 8), os quais constituem a grande contribuição historiográfica do livro. Nestes capítulos são citadas verdadeiras pérolas esquecidas do repertório cafona, que aludem diretamente ao contexto político ou foram vítimas da tesoura censória. Dentro da lógica do estabelecimento do reinado de "terror e virtude", e atenta às possíveis leituras políticas de músicas aparentemente "inocentes", a censura vetou inúmeros trechos e canções inteiras do repertório cafona. Foi o caso de "Uma vida só (pare de tomar a pílula)", de Odair José, censurada durante os governos Médici e Geisel sob a alegação de ir contra a política demográfica oficial, cujo foco era o controle de natalidade dos pobres. Outra canção censurada foi "Tortura de amor", bolero sem a mínima intenção de denúncia, de Waldik Soriano (o mesmo que declarava simpatia pelos esquadrões da morte), mas considerado pela censura como potencialmente agressivo ao regime, pelo simples uso da palavra "tortura" no seu título. Ou ainda, "Meu pequeno amigo", de 1973, canção na qual o compositor Fernando Mendes se perguntava sobre uma pessoa desaparecida. Na verdade, o compositor queria homenagear o menino Carlos Ramirez Costa, o Carlinhos, desaparecido misteriosamente, manchete diária das crônicas policiais e dos programas de TV. O regime militar achou melhor proibir a menção a uma pessoa desaparecida, numa época em que a própria repressão oficial produzia "desaparecidos políticos". Já os compositores Benito di Paula e Luiz Ayrão, ligados ao samba, são revelados como artistas críticos ao regime militar. Do primeiro, é a enigmática "Tributo a um rei esquecido", feita em 1974 para homenagear Geraldo Vandré. Do segundo, o samba "Treze anos", de 1977, (cujo título foi trocado para "O divórcio", depois de

ser proibido), transforma em aparente briga conjugal o fundo político de crítica aos treze anos de regime militar: "treze anos eu te aturo e não agüento mais [...] você vem me infernizando como satanás / você vem me enclausurando como alcatraz / você vem me sufocando como o próprio gás". Paulo César arremata:

> E não era apenas o público de Luiz Ayrão que não percebia o conteúdo crítico de uma composição como essa. De uma maneira geral, na época da ditadura, atribuía-se caráter contestador apenas à obra de Gonzaguinha, Milton Nascimento ou Chico Buarque, por mais despretensiosas que fossem as suas canções. [p.126]

Os capítulos 8 e 9 são dedicados à análise dos valores comportamentais e morais veiculados pela música cafona. Além do conhecido conservadorismo deste tipo de canção, Paulo César revela o quanto as letras cafonas deram espaço para personagens e comportamentos pouco ortodoxos, do ponto de vista da moral vigente, em alguns casos, sendo mais ousadas que a própria MPB. Drogados ("Viagem", Odair José), homossexuais ("Galeria do Amor" e "Perdido na noite", Agnaldo Timóteo) e prostitutas ("Vou tirar você deste lugar", de Odair José e "Menina da calçada", de Fernando Mendes) também foram personagens de músicas cafonas. Nesses dois capítulos destaca-se a figura contestadora de Odair José, o "rei das empregadas domésticas", cujo perfil apresentado por Paulo César contrasta com o público daquele cantor, de tendência basicamente conservadora. Além das músicas já citadas, nas quais Odair José defende atitudes de tolerância com as drogas e com as prostitutas, outras letras fazem críticas ao casamento ("O casamento", de 1977) e aos dogmas da Igreja Católica ("Cristo, quem é você?"). Paulo César destaca que, a despeito das diferenças de qualidade estética, a perspectiva crítica do compositor, em certos casos, ia além daquela dos ídolos da MPB, pois chegava a questionar os valores do seu próprio público. Por estas e outras diatribes, podemos entender o desabafo de Odair José na canção intitulada "Eu queria ser John Lennon".

A tensão entre os diversos postos da hierarquia sociocultural da música brasileira é o tema de vários capítulos do livro (10, 11 e 15). Diga-se, este ponto carece de maior aprofundamento. Na minha opinião, este é o elemento central para se fazer uma história mais abrangente da música popular: pensá-la em seu conjunto, analisando criticamente a construção daquela hierarquia e o papel dos circuitos de consumo na consagração das "faixas de prestígio" e das "faixas populares" (para usar um

jargão da indústria fonográfica dos anos 70). O autor não aprofunda a análise sobre as estruturas socioeconômicas e socioculturais de julgamento estético e consumo musical da época, exercício que seria fundamental para reavaliar eventuais injustiças e preconceitos extra-musicais em torno de certos cantores populares, bem como perceber o quanto de ilusão e marketing existem na consagração de determinados nomes medíocres, muitas vezes reconhecidos através de mecanismos extrínsecos à obra musical, mais ligados aos circuitos sociológicos de consumo do que às virtudes internas das obras.

Nos dois últimos capítulos, Paulo César explicita o seu juízo de valor, latente em todo o trabalho, justificando a proposta de "resgatar" do baú esquecido da história os cantores cafonas. Na sua opinião, instigante mas excessivamente parcial, o silêncio e o preconceito que se abateram sobre a música popular cafona explicam-se não apenas pela (duvidosíssima) qualidade musical das obras que compõem o repertório do gênero. Em boa parte, segundo a tese que perpassa o livro, deve-se ao preconceito social, puro e simples, da "classe média intelectualizada" contra o gosto vigente das classes populares. Este preconceito seria o pano de fundo do pensamento historiográfico "oficial" na Música Popular Brasileira. Neste ponto, a argumentação carece de uma análise mais profunda sobre as estruturas da indústria fonográfica, elemento, a meu ver, definidor das hierarquias sociais do gosto e do consumo musical. Ao superdimensionar a capacidade de formação de opinião dos "enquadradores de memória" [p. 339] ligados à "classe média intelectualizada", Paulo César deixa escapar uma oportunidade para analisar o papel da indústria fonográfica e o lugar ocupado pela nova classe média, consolidada ao longo do milagre econômico, na estrutura de consumo musical (e cultural).

Se, ao longo do século XX, a força criativa da boa canção brasileira desafiou as regras padronizadoras da indústria cultural, não podemos desconsiderar o fato de que ela é um dos seus produtos mais exemplares. Ao fim e ao cabo, MPB e cafonas compartilharam, ainda que em níveis distintos, a expressividade de um mesmo "objeto não identificado", chamado *canção*.

Marcos Napolitano é doutor em História Social pela Universidade de São Paulo, professor do Depto. de História da USP e autor de *Seguindo a canção:* engajamento político indústria cultural na MPB (1959/69) [Annablume / Fapesp, 2001] e *História e Música* [Autêntica, 2002].

MENINOS, EU VI (OU "VIAGEM AO SOM DE UM TEMPO")

***A** era dos festivais — uma parábola* é um catatau de mais de quinhentas páginas, contando em ordem cronológica a história dos principais certames de música popular ocorridos entre 1965 e 1972. São sete anos, portanto, com alguns momentos de pico, o ponto mais elevado da curva da parábola a que se refere o título, que por sinal indica sentido duplo: a ascensão e a decadência daqueles eventos, e a história dos mesmos, contada como uma parábola, ou seja, um relato que deve abrir o livro à interpretação.

Quem conta um conto aumenta um ponto, diz o ditado popular, e o autor sabe disso. Embora tenha escrito "a história" dos festivais de música popular, Zuza Homem de Mello se coloca em posição modesta: a de quem conta "uma história", ou ainda melhor, a sua história daquele período (Zuza atuou na sonoplastia de festivais), provavelmente o mais instigante e explosivo da nossa música popular de todos os tempos. Embora compreensível, não cabe a modéstia. Ela pode ser debitada ao espírito reservado do autor, diga-se logo, um conhecedor e tanto da tradição musical brasileira (não faz muito tempo, Zuza publicou em parceria com Jairo Severiano, pela mesma editora, outro trabalho de consulta obrigatória: *A canção no tempo*).

Digo isto porque *A era dos festivais* constitui, sem sombra de dúvida, o mais detido e completo trabalho sobre o assunto. Fala-se muito dos festivais, e sabemos do papel importante que desempenharam na cultura musical brasileira da época. Mas faltava um trabalho de pesquisa como o que Zuza nos apresenta. O leitor brasileiro e, principalmente, os amantes da MPB agora dispõem de um quadro bastante completo, com as datas e os acontecimentos organizados numa longa narrativa de fundo proustiano. É isso mesmo: o autor sai em busca do tempo perdido e nos oferece uma história, a seu modo, exemplar, como devem ser as parábolas: houve um tempo em que a MPB podia ser fórum de um debate amplo, que incluía o local e o cosmopolita, a política e a vida social, a estética e a participação, o talento e a instrução. Bons tempos aqueles, e pena que duraram tão pouco!

Mas já que falamos em narrativa algo literária, merece nota o estilo solto e bem-humorado com que ela é conduzida, sem que se perca, entretanto, a seriedade que marca o autor em matéria de tratamento da música popular: Zuza Homem de Mello é músico de formação, além de jornalista, técnico de som, radialista, diretor e produtor musical. É do ramo, e ninguém mais tarimbado que ele para abrir os arquivos — os de fato e os da memória — e dar ao público, num texto bastante

A ERA DOS FESTIVAIS — UMA PARÁBOLA. ZUZA HOMEM DE MELLO. [SÃO PAULO: EDITORA 34, 2003, 528 P., COLEÇÃO "TODOS OS CANTOS"].

documentado e envolvente, disposto em vasta crônica, a história dos festivais da TV Excelsior, da Record e da Globo, os que realmente contaram, em meio a vários outros também rememorados no livro.

Para quem não se lembra direito, no final de 1968, às vésperas do famigerado AI-5, o baiano Tom Zé venceu o festival da Record, naquela altura em sua quarta edição, com uma canção que homenageava a capital paulista. Era "São, São Paulo, meu amor". Digo "era" porque a canção não ficou. Os paulistanos não têm até hoje uma canção que identifique a cidade com a clareza e a popularidade da marchinha "Cidade maravilhosa", gravada nos anos 30 e transformada em hino oficial do Rio de Janeiro. Mas há "Sampa", bradarão alguns. De fato, a canção de Caetano Veloso, que apareceu uns dez anos depois da de Tom Zé, deu um passo à frente no preenchimento da lacuna. É superior à do outro baiano, embora não seja, e talvez não possa ser, realmente popular como a marchinha carioca.

Mas o que interessa é o seguinte: a certa altura Tom Zé dizia, entre outras coisas relativas à cidade, que nela se dava "um festival por quinzena". O exagero da expressão não deixava de proceder. Em 1968 houve mesmo uma avalanche de festivais. A fórmula dessas competições, convertidas em programas de televisão, vivia o seu apogeu: enchia auditórios, dava audiência e atraía bons patrocinadores. É evidente que o acúmulo de concursos levaria o esquema à saturação. Estava claro que os festivais eram produto da mídia, e que a linha da parábola não tardaria a descer. Todavia, convém frisar, nem tanto pela falta de interesse pelas disputas musicais quanto pelo esvaziamento do repertório, muito afetado pela ausência de músicos que, tendo alcançado a fama, já não precisavam se aventurar nas competições, usando os festivais para projetar o seu talento nacionalmente. Isto sem contar o fato de que o governo militar, atento à audiência e à empolgação dos programas, e percebendo que certas canções podiam contestar vivamente as promessas do regime, passou a gerir, através da censura, as letras das canções, mandando cortar as mensagens que não convinham ao "país renascido" do golpe de 64. Era o começo do fim. O que se seguiu nem de longe poderia se equiparar ao que os festivais haviam produzido em 1967 e 1968. A linha descendente da parábola parecia ser mesmo inevitável.

De certa maneira, tais acontecimentos são bem conhecidos. Quem viveu o período nada de braçada no enredo proposto pelo autor. A novidade, porém, está na maneira como ele narra essa história, ano a ano, festival a festival, cada um com sua própria história. É aí que avul-

tam as qualidades do pesquisador e do cronista, do homem experiente que conhece por dentro a matéria narrada, digamos, um patrimônio próprio, dos que a protagonizaram, e de todos nós. No meu entender, este cruzamento de experiências é o ponto alto do livro. O leitor acompanha, por exemplo, a expansão dos bares e segue o mapa da vida boêmia da São Paulo do início dos anos 60, espécie de caldo de cultura onde germinariam os primeiros festivais. Vinham dali, da noite agitada e glamourosa, inúmeros intérpretes, músicos e compositores que esquentariam os concursos. Desse modo, os seus organizadores tinham a matéria-prima que viabilizaria sem maiores problemas o seu intento: promover certa vertente da música popular que navegava na calmaria deixada pela Bossa Nova, revelar novas caras para o *show-business*, e aquecer a programação da TV com vistas a bons faturamentos.

Por trás da cena, onde a acirrada competição parecia ser tudo, os festivais foram um produto vendido pela televisão aos anunciantes que, através deles, vendiam seus produtos. Por um lado, eram programas como qualquer programa de televisão (ou de rádio). Por outro, não. Eram vitrines para artistas iniciantes, para alguns veteranos já meio postos de escanteio, para talentos medianos escondidos nos escaninhos da noite ou das rodas universitárias, e mesmo para astros consagrados em busca de prêmios e divulgação junto à massa. Mas o fato é que os festivais movimentavam a mídia. Nelson Rodrigues, Sérgio Porto, Augusto de Campos, Carlos Drummond de Andrade e outros se ocuparam do assunto, o que dá a medida de que os certames não passavam despercebidos de ninguém. Daria para pensar em algo assim, em termos de MPB, nos dias de hoje? Certamente não.

Seria desnecessário lembrar a plêiade de compositores desabrochados para as multidões naquelas extraordinárias noitadas musicais, mas eu gostaria de mencionar apenas seis nomes revelados e consagrados entre 1965 e 1967 (o leitor veja bem: em apenas dois anos!). São eles: Edu Lobo, Geraldo Vandré, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Milton Nascimento. Como se vê, estamos falando de parte da nata da MPB pós-bossa nova. É bem possível que o talento desses homens tivesse florescido com ou sem os festivais, mas é preciso notar que as competições contribuíram para que os seis saltassem da noite para o dia do anonimato, ou da divulgação restrita de suas composições, para a condição de celebridades. Há mais, entretanto: dois dentre os seis não foram mais os mesmos desde que terminou a era dos festivais. Edu Lobo e Geraldo Vandré são artistas ainda

prestigiados, mas nem de longe dispõem da popularidade de que desfrutavam naqueles tempos de competições febris. Nem um nem outro comporia mais canções com a levada e o apelo popular de "Ponteio" ou "Disparada", de "Caminhando" ou "Arrastão", quatro pérolas premiadas em festivais.

Mas podemos explorar um pouco mais a lista, abrindo a conversa para outro aspecto importante: dos seis músicos, somente um não foi revelado em São Paulo. Conforme nos conta Zuza Homem de Mello, Milton Nascimento buscou vida artística na Paulicéia, mas só floresceu no Rio, onde apresentou "Travessia", outra pérola dos festivais. Isto nos leva à clássica divisão entre as duas metrópoles brasileiras. Em matéria de festival, São Paulo falou primeiro e mais alto, pois foi aqui que aconteceram os festivais mais empolgantes, ou seja, os da extinta Excelsior e, sobretudo, os da Record, com os quais os realizados pela Globo carioca não competiam no mesmo pé. São Paulo parecia ser mesmo a Meca da MPB naqueles meados dos anos 60. A TV Record, onde Zuza trabalhou, era o templo da vida artística. Pagava bem aos seus contratados mais expressivos, e seus musicais gravados ao vivo eram a coqueluche da televisão.

A moçada de hoje, criada na frieza e na distância do videoclipe, e acostumada ao papel subalterno que a música desempenha na programação televisiva, talvez não imagine que se podia ligar o aparelho para ver e ouvir Elis Regina, Elizeth Cardoso, Cyro Monteiro, Isaurinha Garcia, Elza Soares, Orlando Silva, Aracy de Almeida, Wilson Simonal, Roberto Carlos e muitos outros cantando ao vivo, para uma platéia de pagantes, em espetáculos gravados nos teatros, de onde se transmitiam aqueles musicais. Deve ter havido ali uma combinação inusitada, tão instigante quanto complexa, de interesses. Como se tornou possível aquela convivência tão produtiva entre a TV, os músicos e o mercado? A questão permanece em aberto e certamente ainda vai dar muito o que falar. A explicação de Zuza é amorosa: "o expectador do canal 7 era uma pessoa encantada com a música, uma pessoa que tinha prazer em ouvir música, que se interessava por música, que discutia e participava do que acontecia na música. Esse era precisamente o público dos festivais" (p. 366).

O fato de ser um músico que acompanhou por dentro os festivais dá ao livro um sabor todo especial. Zuza se detém em várias canções para abordar a sempre difícil combinação de letra e melodia (sem se esquecer dos arranjos e das interpretações). Mas não se perde em tecnicismos tantas vezes estéreis. Suas observações são

na maioria inteligíveis ao leitor comum. Mais que isto, sua experiência o autoriza a separar com propriedade o joio do trigo, de modo que, através de Zuza, podemos tomar conhecimento das melhores peças apresentadas naqueles certames musicais. No fundo, ele procede como um jurado que, seguro na distância do tempo, pode avaliar o repertório de toda uma época. É assim que elege "Disparada" a melhor canção dos festivais. A eleição pode ser polêmica, como em geral eram polêmicas certas decisões tomadas nos festivais. Para nós, entretanto, o resultado não importa muito, porque, para eleger "Disparada", o experiente jurado deve ter levado em consideração "Ponteio", "Domingo no parque", "Roda-viva", "Alegria, alegria", "Eu e a brisa", "Travessia", "Sabiá", "Caminhando", "Andança". A simples existência dessas composições no cancioneiro brasileiro já justifica escrever uma história dos festivais de MPB dos anos 60; essas e outras canções, que por certo estenderiam a lista ao fim da página, de fato, fizeram valer uma era.

Nem de longe eu teria condições de revelar aqui toda a riqueza do trabalho em questão. Caberá ao leitor descobrir mais coisas. O que fiz foi garimpar alguns aspectos desse livro importante. Não mencionei, por exemplo, a precisa reconstituição do contexto político da época, as divertidas histórias de bastidores, as notas sobre a perversidade da indústria televisiva, o oportunismo e as intrigas dos artistas. Nem mencionei aquelas três cenas que se tornaram ícones da era dos festivais: o violão quebrado e atirado ao público por Sérgio Ricardo, a tempestuosa apresentação de Caetano Veloso no TUCA, a mais sonora vaia recebida por um grande artista (Tom Jobim), no festival de 1968. Tudo isso (e muito mais) o leitor poderá conferir neste livro que parece um "livro da vida", a vida inscrita na canção por Zuza Homem de Mello.

Joaquim Alves de Aguiar é professor do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP; autor de *Espaços da Memória:* um estudo sobre Pedro Nava. [Edusp-FAPESP, 1998].

OS LIMITES DO LIMITE

TROPICALISTA LENTA LENTA. TOM ZÉ. [SÃO PAULO: PUBLIFOLHA, 2003, 288 P.]

Tropicalista lenta luta, de Tom Zé, é uma revisão importante da história da canção brasileira recente. É composto de uma autobiografia singular, textos de sua autoria sobre diversos assuntos, uma entrevista de fôlego, transcrição das letras de suas canções, discografia e *curriculum vitae*. Todas essas partes formam um painel amplo sobre Tom Zé e sua obra musical, de leitura indispensável não só para todos que se interessam pelo cantor e compositor, mas também para quem tem algum interesse na música popular e seus desdobramentos na cultura.

O livro abre com uma autobiografia fragmentada e reflexiva. É a parte que dá título ao livro: sua lenta luta. Trata-se de uma exposição da gênese biográfica do seu modo pessoal de fazer arte, uma descrição detalhada desse fazer e uma definição dos limites entre este fazer, o Tropicalismo e o tempo que os engendrou (tudo isso numa prosa entrecortada e polifônica, bem ao gosto da poética do autor).

Grosso modo, Tom Zé diz que seu modo de fazer canção é marcado pela idéia da espontaneidade. Nas suas palavras: "Essa era uma grande preocupação minha lá no começo, em Irará: fazer parecer que tudo na cantiga acontecia natural, no correr do tempo, como o dia, como a vida, quase improvisado" (p. 32). Mas essa coin-

cidência entre o tempo da vida e o tempo da canção era pura encenação: "Desenvolvia técnicas, estudava expressões faciais, programava cada vez que levantaria ou abaixaria a cabeça, estudava o momento conveniente para abrir e fechar os olhos, praticando durante horas no espelho — tudo casual" (idem). É o que seu parceiro José Miguel Wisnik chamou de "espontaneidade inequivocadamente construída" e que o relato vem agora desenvolver[1].

Só que Tom Zé não apenas descreve seu modo de apresentação "casual" da canção, mas também detalha como essa "casualidade" pode plasmar-se na própria letra da música. Quando ainda era jovem em Irará já pensava em rever a canção tradicional pelo diapasão da espontaneidade. Para tanto, propunha quatro mudanças: 1) trocar o tempo do verbo do pretérito para o presente do indicativo; 2) falar do espaço onde vivia e não de lugares remotos; 3) achar um novo acordo tácito entre o cantor e o ouvinte por meio de um assunto que os identificasse; 4) tirar tudo que impedisse a eficácia da representação (p. 21-3). O momento deflagrador desta revisão da canção tradicional teria sido o fato de que certa vez não conseguiu cantar para sua namorada na juventude: ao descobrir-se insuficiente como cantor, resolveu transformar-se numa espécie de des-cantor e compor des-canções. Em outras palavras: transformou sua insuficiência em sedução, ao encenar a ausência de encenação, e fez da experiência da imperfeição um modo de deslocar o limite do limite (a paródia tantas vezes apontada em sua obra é apenas uma das manifestações dessa experiência fundamental).

Luiz Tatit, que participou com Arthur Nestrovski da entrevista deste volume, fez uma exegese interessante da obra de Tom Zé baseado nesta idéia de insuficiência. Diz ele durante a conversa: "Você [Tom Zé] começou a produzir nesse intervalo mesmo das coisas *que não chegam lá* [...]. Uma imperfeição o tempo inteiro. A idéia do perfeito é a coisa acabada; o imperfeito é a coisa pela metade, que está chegando lá" (p. 223-4). E completa: "O imperfeito é nosso cotidiano. Já as obras de arte, quando se consegue chegar a um produto interessante, a gente considera aquilo perfeito [...]. Mas você parece que está extraindo sua estética de algo que *é imperfeito*, algo que é tipicamente cotidiano" (p. 224).

A observação do compositor e professor paulista é fundamental sobretudo se pensarmos como a trajetória de Tom Zé acabou por transformar a deficiência inequivocadamente construída em princípio de organização de seu fazer artístico (declaradamente a partir do dis-

co *Com defeito de fabricação*, mas sempre presente). O que teve conseqüências na recepção de sua obra: nem sempre entendida entre a década de 70 e 80, mas muito bem aceita depois que se tornou referência para as vanguardas nova-iorquinas dos anos 90. A insuficiência bem talhada de Tom Zé precisou do selo estrangeiro para que se entendesse por aqui como ela fundamentava sua criação: é graças ao reconhecimento fora do Brasil que se viu a obra do cantor e compositor numa perspectiva mais ampla, e não somente sob o guarda-chuva do Tropicalismo. É o próprio Luiz Tatit quem completa esta interpretação: "o Tropicalismo e você tinham interesse em música nova, tinham pontos em comum. Tinham tido informação de vanguarda e tudo isso. Mas não tinham os mesmos propósitos, os projetos eram diferentes" (idem).

De fato, o Tropicalismo forçou o limite do limite para dar conta de uma insuficiência no plano da expressão para representar o salto qualitativo do processo cultural dos anos 60 (ligado à urbanização acelerada, ao desenvolvimento da indústria cultural, ao acirramento das tensões políticas e a toda uma série de fatores, cuja enumeração não cabe aqui, que tornaram essa década um ponto de inflexão em nossa história). Uma de suas táticas prediletas foi embaralhar dualidades, tais como: nacional e estrangeiro, alto e baixo, vanguarda e *kitsch*, arcaico e moderno, crítica e integração, e muito mais, para criar um novo acordo tácito entre cantor e ouvinte (como se vê, até aqui tudo se parece com as estratégias do compositor de Irará). Só que as características desse novo contrato, que resultou na canção pop dos anos 70, eram muito diferentes das que almejava a poética da insuficiência de Tom Zé, e o que foi fator de conjunção no momento heróico do movimento resultou em disjunção na década seguinte.

A poética da insuficiência, contudo, não esgota a parte mais estritamente musical do processo de composição (embora também o explique). Numa passagem preciosa, Tom Zé detalha um procedimento importante em sua criação dos anos 70 em diante, quando suas canções simultaneamente conservam e modificam as feições iniciais de crônica musical e de embaralhamento legível somente sob a ótica tropicalista: "Foi assim: eu tinha uma bateria de samba, em ritmo meio lento e mais rápido. E sentava para compor: botava a bateria de samba, pegava a quinta e a sexta cordas do violão e tentava uma pequena frase, um *ostinato* [motivo de base, que se repete sempre]. Quando ficava gostoso — depois eu percebia —, é porque mo-

dificava ligeiramente a batida de samba. Dava alguma coisa diferente; um molho tão gostoso que eu não podia mais abandonar. Tento fazer assim com os cavaquinhos, um contraponto muito rígido, no sentido estrito" (p. 215, grifo meu). O que se revela é precioso porque o compositor oferece de bandeja um dos mais significativos princípios estruturantes de sua composição musical, ao mesmo tempo que indica certo dispositivo importante no arranjo do *Tropicalista lenta luta*.

A Fonte da Nação, a cultura oral nordestina, a poesia popular, a modernização de Irará, as namoradas, a Escola de Música da Bahia: esses são alguns exemplos de motivos que se repetem como *ostinato* desde a autobiografia inicial, passando pelos textos recolhidos até a entrevista final (para não falar das canções: figurações e configuradoras disso tudo). O que não significa que Tom Zé fica contando a mesma história várias vezes: para quem tem apreço pela insuficiência, cada fragmento é um modo novo de dar conta da totalidade. O compositor baiano rodeia seu objeto várias vezes sem intenção de dar-lhe uma configuração definitiva, como se quisesse preservá-lo de definições que o esgotassem (a incompletude novamente é um corretivo do olhar). É nesse ponto que seus sucessivos relatos tateantes se diferenciam da autobiografia de Caetano Veloso.

No livro *Verdade tropical*, Caetano faz uma exposição sóbria dos tempos de sua formação e do Tropicalismo, com estrutura romanesca e análise desencantada de temas que, oriundos de um contexto marcado pela contracultura, tornaram-se pedras-de-toque dos estudos culturais posteriores (como sexualidade, identidade, miscigenação e outros objetos nos quais a análise do cantor e compositor tem interesse). Tudo isso forma um quadro largo da política e da cultura da segunda metade do século XX, com vistas a se inserir numa tradição de interpretações do Brasil. Do ponto de vista formal, uma das estratégias de persuasão para que se dê conta com sucesso dessa ampla visada é, além da estrutura próxima a de um romance realista, a tentativa de criar um lugar para sua enunciação que parece fora das poéticas anteriores do autor (como se olhasse a si mesmo em terceira pessoa). O resultado é um ponto de vista e um estilo que aparenta ser muito mais próximo do analista do período do que da subjetividade criadora: uma armação cênica nada desprezível, cujo misto de matéria vivida e objetividade dá fôlego a seu modo particular de ver a verdade, e facilita o câmbio sutil entre existência pessoal e históri-

ca (cujo potencial interpretativo ainda está para ser avaliado).

A autobiografia do início do *Tropicalista lenta luta* é quase o oposto simétrico de *Verdade tropical*: em vez da busca da forma objetiva, a subjetividade explicitamente construída; no lugar da análise desencantada das pedras-de-toque da contracultura, a visada apaixonada sobre temas variados de muitas formas de cultura (de vários tempos e espaços, como veremos); ao invés da interpretação sóbria do Brasil, a consciência da condição periférica numa prosa nos limites de sua desintegração (e que põe em evidência o horizonte convulso no qual se desenha a relação entre sujeito e mundo). Se a verdade de Caetano é uma totalidade fechada, a partir de um ponto de vista que dá limites quando quer, a de Tom Zé é um círculo incompleto, que tem certo prazer em desfazer limites (coerente com sua espontaneidade construída, como vimos).

Mas nem tudo é incompletude em Tom Zé. Nas várias passagens em que fala de sua infância em Irará parece que ele nos franqueia a passagem para um mundo preservado da insuficiência (mesmo que o apresente sob a ótica da incompletude). Um exemplo tirado da entrevista: "Vou lhe contar: quem nasce no sertão não pode dizer que não estudou poesia [...]. Quem nasce no sertão está ligado à Provença do século 12 — que não é mole, Arnault Daniel, aquele que Dante chamou de *il miglior fabbro*" (p. 263). E ainda: "Uma coisa recorrente lá é a da poesia concreta, com que o povo convive" (idem). Ou seja, o sertão é o mundo: desde a poesia provençal até a poesia concreta, tudo cabe neste completo sertão da cultura oral nordestina. Pena que toda transcrição de uma entrevista de Tom Zé não dê conta de como ele, nesses momentos de rememoração do tempo perdido, concentra uma tal intensidade no rosto, no gesto, na respiração, na voz, na inflexão e muito mais, que parece instaurar um deslocamento espaço-temporal.

De fato, Tom Zé dá a impressão de ter atravessado todos os tempos e espaços: do sertão que lembra a Idade Média às cidades cujo único presente é o fascínio pelo futuro. No entanto, isso não significa que o compositor queira se situar fora da história: há um engajamento em toda sua vida e obra que é um sinal inequívoco do compromisso com seu tempo. No livro é possível ler sua posição política nas letras das músicas (desde "Parque industrial" até a recente "Companheiro Bush"), em textos (há até uma carta ao presidente Lula nos escritos recolhidos), na autobiografia (sua passagem pelo CPC da UNE, por exemplo) e na entrevista. Durante es-

ta, o engajamento ganha um relevo singular, sobretudo nas histórias em que Tom Zé descreve seus primeiros contatos com a tecnologia.

O espanto com o desencantamento do mundo propiciado pela modernização de Irará não aparece como exotismo, mas ao contrário: suspende por um momento as características do mundo urbano em que vivemos e inscreve-o violentamente na história. O leitor habituado com a luz elétrica, com a água encanada e outras particularidades da cidade grande, de certo irá se surpreender com a descrição da chegada destas ao sertão, sobretudo quando notar que elas não implicam somente ganhos, mas sempre uma relação ambígua. Assim, se por um lado a experiência estética que Tom Zé tem como matricial, a Fonte da Nação, perde solo no mundo da água encanada, por outro é sua perda que faz possível o maravilhamento diante da luz elétrica. Daí a ambigüidade: não há elogio regressivo da cultura pré-industrial (como faria supor um sertão-mundo tomado ingenuamente), como também não há o fascínio sem mais pela tecnologia (o sertão-mundo é uma espécie de amuleto que permite ver melhor os fantasmas do progresso).

A poética da insuficiência quando pensada em sua relação com a tecnologia é profundamente política: ela garante uma certa independência em relação ao aparelho tecnológico e econômico cujo interesse não é pequeno. Primeiro, porque desmascara o fetiche da tecnologia, seja ao valer-se de modos de composição e gravação que tentam driblar os programas estéticos já embutidos em toda máquina ("a máquina é um censor estético do sistema", como ele diz na p. 218), seja ao tematizar esse fetiche (por exemplo, na letra de "Ogodô ano 2000", que traz tiros precisos como: "A ciência excitada / Fará o sinal da cruz / E acenderemos fogueiras / Para apreciar a lâmpada elétrica"). Se este ponto já diz muito sobre as miragens do progresso, é o seu desdobramento mais rente à economia que nos mostra nitidamente o alcance de sua função crítica.

A incompletude programada problematiza nossa condição periférica ao internalizar nosso subdesenvolvimento em sua forma (nesse plano seria interessante rever como a poética da insuficiência tem paralelo com a estética da fome de Glauber Rocha). No disco *Com defeito de fabricação*, por exemplo, Tom Zé usa de toda sorte de "lixo civilizado" (brinquedos, carros, serras e muito mais) para desconstruir um vasto repertório do que se entende por música (de Korsakov a Martinho da Vila) sob o diapasão da insuficiência e repô-lo sob a estampa ambivalente do defeituoso e do fora dos li-

mites. Assim, compôs canções que introjetam nosso subdesenvolvimento (pela insuficiência), tomando o cuidado para não apresentá-lo como algo exótico (pois repertório do centro e da periferia se nivelam), e revelando assim, pela forma, o aspecto profundo de nossos "defeitos" (nossa situação inaceitável é parte fundamental da ordem mundial). Tudo isso fica ainda mais claro ao se levar em conta o aspecto iconoclasta do compositor: quando fizemos o videoclipe da canção "Defeito 3: politicar", por exemplo, Tom Zé criou algumas cenas em que queimava e rasgava dólares, dando a ver com extraordinário grau de síntese a disposição crítica de seu deslocamento de limites (no caso, ao pôr em questão o valor sagrado da forma mercadoria e do capital universal simbolizado no dólar). A encenação provocadora geralmente causava reações reveladoras do fetichismo em que todos estamos metidos (o que é sempre um lembrete de como a quebra de limites pode às vezes funcionar como dispositivo que corrige o olhar para o que é essencial).

Como se vê até aqui, a feição crítica da obra de Tom Zé é ampla e isso já é prova mais que suficiente para mostrar como o alcance do livro *Tropicalista lenta luta* ultrapassa o interesse meramente informativo-musical. Trata-se de mais um testemunho da capacidade instigante que o cantor e compositor tem para pensar nossa condição.

1 WISNIK, José Miguel. "Te Manduco-Não Manduca". *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 29.7.2001. Mais!, p. 17.

Daniel Sampaio Augusto é diretor de cinema e televisão. Criou, dirigiu e editou a série de documentários "Mapas Urbanos". É mestrando em Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo.

O AUTOR DO LIVRO (NÃO) SOU EU *BUDAPESTE*. CHICO BUARQUE. [SÃO

[...] literatura, [...] das artes a única que não precisa se exibir.

Tecnicamente, *Budapeste* é um romance do duplo, tema clássico na literatura ocidental desde que a identidade do sujeito se tornou problema e enigma. A questão desfila nas narrativas do século XIX, através dos motivos da sombra, do sósia, da máscara, do espelho, e evolui para a indagação dessa esfinge impenetrável e desencantada que é a própria pessoa como *persona* e ninguém. Na criação literária, no entanto, o escritor é o duplo de si mesmo, por excelência e por definição, aquele que se inventa como outro e que escreve, por um outro, a própria obra. Literatura é uma alteração da identidade, uma questão de *outridade*. Borges consagrou-se ele mesmo como personagem e autor da condição do duplo ("Borges e eu"). Henry James, na sua novela *A vida privada*, fala de um escritor célebre que exibe em efígie, nos salões, a sua mundanidade fútil, ao mesmo tempo em que um outro secreto, recolhido ao quarto, escreve por ele a sua obra profunda. Abre-se um fosso entre a imagem pública e o trabalho literalmente obscuro de escrever. Um anônimo radical é a outra face do medalhão. Quem leva a fama?

Tudo isso serve — e não serve — para se falar de *Budapeste*. Chico Buarque teceu uma variação inusitada (poderíamos dizer diabólica, se consideramos que o húngaro é a "única língua do mundo que, segundo as más línguas, o diabo respeita")[1] sobre o escritor e seu duplo, sobre fama e anonimato, sobre identidade e impostura, sobre quem-é-quem e ninguém.

Um autor anônimo de textos sob encomenda, de nome José Costa, resguardado sob rigorosa "confidenciabilidade", ponto de honra da firma Cunha & Costa Agência Cultural, transita das monografias escolares, cartas de amor e artigos de jornal para discursos políticos e autobiografias romanceadas, culminando no *best-seller* involuntário e na alta literatura. A versátil picaretagem, sob a rubrica dos serviços "diferenciados" oferecidos pelo escritório em Copacabana, mistura-se, na trama, com o seu enfeitiçamento pela língua húngara, quando de uma escala forçada do avião em que viaja, pela Lufthansa, em Budapeste. A língua ininteligível, toda feita de um fluxo de nomes anônimos, em que "destacar uma palavra da outra seria como pretender cortar um rio à faca", língua quase-música e sem emendas, "não constituída de palavras", língua sem castração, em suma, invade-lhe os sonhos e o toma como uma idéia fixa, levando-o a criar uma tresloucada vida paralela em Budapeste, para onde retornará três vezes, num pingue-pongue cada vez mais

PAULO: COMPANHIA DAS LETRAS, 2003, 174 P.]

acirrado com a sua cidade de origem, o Rio de Janeiro. Casado aqui com uma apresentadora de telejornais, envolve-se lá com uma professora de húngaro, tomado pela obsessão de dominar a língua às últimas conseqüências, até eliminar todo vestígio de *estrangeiridade*. O que o leva, na verdade, a um mergulho sem volta numa atmosfera de estranhamento permanente em que o convívio com as palavras resultará, insólita e hilariantemente, em poesia[2].

No entanto, esse esqueleto narrativo diz muito pouco, da textura ao mesmo tempo cômica e poética do livro, sustentada em tom sóbrio e marcada ponto a ponto por aquela agudeza estonteante de observação que já conhecemos de *Estorvo* e *Benjamin*. Detalhes compartilhados, cotidiana e automaticamente, por nós, de tópicos de telejornal a uma cesta marajoara onde se jogam revistas, dos entornos do quiosque de coco em Ipanema a "expertises" que renovam o jargão dos negócios, de uma gíria de geração ao território cintilante do *free shop*, "pátria de algarismos, ícones e logomarcas" (que atravessa tudo, do Rio a Budapeste), saltam à vista, de repente, como índices palpitantes, ao mesmo tempo equívocos e precisos, do imaginário das massas, do mercado global e da singularidade perturbadora de cada coisa.

É nesse chão que vemos desenhar-se a carreira secreta do escritor anônimo, profissional-serviçal da imagem alheia, sombra *in progress* atuando no mercado paralelo de autobiografias e tomado pela volúpia da obscuridade. "José Costa é gênio", alardeia seu sócio, pragmático e factivo. Zé Ninguém e gênio pelas costas, saboreia o sucesso dos seus textos publicados sob o nome de outrem com o prazer e o ciúme avesso de se sentir a um só tempo *autor* e *outro*, excluído e intrusivo, não bafejado pela fama mas como que privilegiado pelo dom de uma ciência oculta.

Porque, apesar de tudo, José Costa não está só: reunidos em congresso internacional por três vezes, em Melbourne, Istambul e finalmente em Budapeste, escritores anônimos do mundo todo discutem reservadamente os problemas da categoria, aclamam entre si os próprios trunfos invisíveis ao grande público, e sucumbem, por fim, às queixas, acusações recíprocas e aos desabafos do anonimato. No Rio, José Costa experimenta o sucesso camuflado do *best-seller O ginógrafo*, autobiografia forjada, sob encomenda, do empresário alemão Kaspar Krabbe, na qual inventa como protagonista um verdadeiro tarado das letras que escreve compulsivamente em partes do corpo nu das mulheres (provocando em cadeia, sobre estas, incontroláveis frenesis). Em Budapeste aproxima-se, como incógnito funcionário,

do Clube das Belas Letras, até que, de tanto transcrever as reuniões e apresentações dos literatos eméritos, domina irrepreensivelmente aquele idioma radicalmente estrangeiro em que cada palavra lhe é uma estranha descoberta, e acaba por escrever — "puta que o pariu"[3] — os *Tercetos secretos* em nome do celebrado poeta Kocsis Ferenc, cuja veia lírica se esgotara (embora continue provocando também nas mulheres, com seus velhos refrões encantatórios e repetitivos, incontroláveis frenesis).

A imensa anedota, que *Budapeste* tem o mérito de não deixar de ser, passa a ser também uma reflexão sibilina sobre o papel da literatura e o papel do literato, sobre o descompasso gritante entre o fetiche do nome autoral e o enigma da língua anônima, sobre o comércio obscuro e o mercado negro entre o eu e o reino surdo e sonoro das palavras. Pois partindo da picaretagem estabelecida a literatura vicária reivindica — e ganha —, no romance, a dignidade, paródica, de um gênero literário: quem escreve é sempre um outro no lugar de um outro. Um vigarista se exibe às custas do outro que escreve; um vigarista escreve pelo outro que se exibe. Voltamos à anedota de Henry James, embora azeitada aqui por uma dialética escorregadiamente brasileira, se é que é preciso dizê-lo.

Mas o livro não é uma mera sátira do narcisismo por tabela, posto em abismo, além da revanche, que é também, contra o pesadelo da celebridade compulsória. Nele se cria uma cidade arquitetada com matéria de sonho e de realidade, uma Budapeste que nasce do magma sonoro e significante da língua, um contraponto ao Rio de Janeiro, seu avesso ao mesmo tempo familiar e estranho ("sinistro", diria Freud; "mortífero", diria Pisti, o jovem filho de Kriska, a encantadora professora de húngaro).

B*udapeste* faz lembrar "Lejana", conto de Julio Cortázar em que se intui também a capital da Hungria como a cidade dúplice, mesma e outra, formada pelas cidades siamesas, Buda e Pest, divididas pelo Danúbio em ípsilon, unidas pela ponte sobre a qual uma mulher da burguesia argentina se encontra, se abraça e se perde na mendiga húngara que é seu avesso e ela mesma.

Em Budapeste José Costa, afinal Zsoze Kosta, reencontra, num espelho a contrapelo, todos os temas de sua vida: no Rio, Vanda, a telejornalista em ascensão, em Budapeste, Kriska, aura e corpo de palavras nunca inteiramente reveladas; aqui e lá dois rebeldes sem causa, Joaquinzinho, seu filho com Vanda, e Pisti, filho de Kriska — com um deles definitivamente não tem papo, com outro, talvez um; no Rio, a prosa d'*O ginógrafo*, em Budapeste, a poesia dos *Tercetos secretos*.

Uma cidade é a cifra secreta da outra, numa equação termo a termo em que a incógnita do romance, pode-se dizer, é o narrador, e em que a incógnita do narrador é a mulher. As duas formam uma só. Mais não se poderia dizer, e não só por uma questão de "confidenciabilidade". É que há romances que, no exato momento em que terminam, transformam-se em nada. *Budapeste*, no exato momento em que termina, transforma-se em poesia. O romance esconde a versão oculta de si mesmo, e se soletra todo, num *flash* extremo, como uma língua-música, que se desse de uma vez, por inteiro.

1 "[...] contam que Carlos v, que desde muito menino teve de estudar uma porção de idiomas, por quantas terras e povos em que reinar, costumava dizer que: o espanhol era para se falar com os reis, o italiano com a mulher amada, o francês com o amigo, o holandês com serviçais, o alemão com os soldados, o latim com Deus, o húngaro...com o diabo". ROSA, João Guimarães. "Pequena palavra". In: *Antologia do conto húngaro* (trad. e org. de Paulo Rónai), 3ª ed. Rio de Janeiro: Artenova, 1975, p. XVIII.

Já foi observado que o protagonista de *Budapeste* percorre curiosamente, em sentido contrário, a trajetória de Paulo Rónai, que se tornou, já na Hungria, um conhecedor profundo do português, antes de radicar-se no Brasil.

2 "Disse que o húngaro, por seu rico registro de vogais — que a caracterizam imediatamente — e da prevalência das claras sobre as surdas, dá-se como uma das línguas mais sonoras, musicais, em seu vozeio. Sonorosa, se bem que de ritmo fundamental muito enérgico, nela as seqüências de inflexões naturalmente modulam e fácil melodiam. De si concretizante, figurativa, imagista, encerra copiosa quantidade de onomatopéias. Sua gramática, parca, põe garra mais curta que a da emoção. Suas palavras nem sempre se fecham na racional fixidez conceitual explícita, na rigidez denotativa, antes guardam sob o significado uma ativa carga potencial, rudimentar, com o que, nos diversos momentos, inteiram-se mais variadamente de sentido, e, segundo as soluções rítmicas, se reembebem de um halo vivaz. Será, se dizer posso, uma língua menos 'da lei' que 'da graça'; uma língua para homens objetivos, ou para poetas. / Nem não é tudo. Também, e o quanto ninguém imagina, é uma língua *in opere*, fabulosamente em movimento, fabril, incoagulável, velozmente evolutiva, toda possibilidades, como se estivesse sempre em estado nascente, apta uvante [...], revoltosa". ROSA, João Guimarães. Op.cit. Note-se que Rosa atribui, aqui, ao húngaro, a mesma propriedade que atribui ao português do Brasil, na famosa entrevista a Günter Lorenz: uma língua "em estado nascente".

3 Cf. *Budapeste*, p. [...] e [...].

Zsoze Mikhail

5 » APÊNDICE

MÚSICA POPULAR: FONTES E ACERVOS

JOSÉ GERALDO VINCI DE MORAES

Mário de Andrade abre pequeno texto de 1936 afirmando que "O estudo científico da música popular brasileira ainda está por se fazer". Com o objetivo evidente de ultrapassar esses limites, parte expressiva da obra é composta de indicações comentadas de instituições públicas, discografia, bibliografia e documentação musical e poética que poderiam justamente colaborar no "estudo científico" da "música popular nacional". Por essa razão, Oneyda Alvarenga afirma que o texto tem "caráter doutrinário e informativo".

Para o musicólogo modernista, como se sabe, as origens e evolução da "Música Popular Brasileira", de que se ocupariam os "estudos científicos", deveriam ser procuradas e compreendidas no universo das tradições folclóricas. Nas manifestações dos gêneros da música urbana que despontavam no início do século XX, acompanhando o ritmo acelerado de crescimento das cidades e culturas citadinas, ele considerava que o pesquisador deveria discernir "no folclore urbano" o que era "virtualmente autóctone, o que é tradicionalmente nacional"[1], como os choros e modinhas. Chegou até a reconhecer, em alguns compositores que viviam no mundo do entretenimento e dos meios de comunicação, certa relevância cultural e musical, como "Donga, Sinhô e Noel Rosa, [...] as figuras mais interessantes do samba impresso".[2] Porém, era fundamental diferenciar a "boa música popular", com características "artísticas e nacionais" fundadas no folclore, da "popularesca", geralmente sua contrafação, divulgada pelos meios de comunicação.

Pouco antes, em 1933, o jornalista carioca Vagalume publicou o livro *Na roda do samba*, relatando suas experiências em universo distinto: as rodas de samba urbano, da boêmia e do carnaval carioca. Logo no início da obra ele ressalta que se trata de um "modestíssimo trabalho que, longe de ser uma obra literária, é apenas um punhado de crônicas", aliás, impressão confirmada por Jota Efegê[3] nas apresentações da primeira (1933) e segunda (1978) edições. Contudo, para além da "simples crônica", os jornalistas também deixaram transparecer duas outras dimensões existentes no trabalho: certa aspiração "científica" e a relevância cultural de seu objeto. Vagalume diz que o livro também é "o resultado das minhas investigações sobre o samba, que, já está ficando por cima da carne seca, como se diz na gíria da gente dos morros [...]" e que "nas minhas investigações que o leitor amigo (ou inimigo) vai ler, poderei não agradar no estilo, mas, uma coisa eu garanto — o que falta em flores de retórica, sobra em informações bebidas em fontes autorizadas e insuspeitas".[4] Jota Efegê de novo concor-

da com ele, pois afirma que "numa ronda de arqueólogo, misto de repórter e de boêmio, ele gira com ela, ouvindo a sua gente, opinando sobre sua produção [...]. Como um bom historiador, 'começa do princípio', e dá-nos nas primeiras páginas de seu livro a origem do samba [...]".[5] Afirmações como essas levam o leitor a crer que a obra ultrapassa a simples crônica e o registro memorialístico, para operar no universo da reconstrução e avaliação etnográfica (ou arqueológica, como quer Efegê) e historiográfica. Apesar de o objetivo central do autor ser de outra ordem, parece haver a preocupação, ainda que submersa, com a compreensão desse novo fenômeno cultural e social que era a "moderna" música urbana.

Desse modo, surgem aparentes convergências entre Mário de Andrade e Vagalume, centradas na "preocupação científica" com esse objeto. Desprezando a exagerada ambição cientificista, é possível perceber que há nos dois autores preocupação evidente com a recuperação, preservação e a compreensão sistemática da música popular. No entanto, elas se desvanecem rapidamente: a distinção clara entre os objetos a serem estudados e preservados — o folclore para o musicólogo e a canção urbana para o jornalista — revela as diferentes preocupações e projetos de cada um. Essa oposição, exposta nos anos 30, permaneceu viva marcando profundamente a memória, os acervos, as políticas de preservação e os estudos sobre a música popular.

A perspectiva do modernista e suas temáticas tornaram-se hegemônicas e formaram sólida corrente composta de folcloristas, musicólogos e etnomusicólogos, geralmente sediados nas universidades, escolas, academias, conservatórios e nas instituições do Estado. Em contrapartida, o universo cultural e musical foco das narrações de Vagalume muito raramente fez parte das preocupações dessas instituições — quando não foi combatido por elas! —, mantendo-se limitado à crônica jornalística, aos colecionadores, diletantes, relicários e amadores, criando outro tipo de compreensão e produção do conhecimento em torno da música popular.

Marginalizada pela elite intelectual e desprezada pelas instituições de educação e pesquisa, a memória da música popular urbana ficou praticamente esquecida, permanecendo sob suposta "responsabilidade" das iniciativas dos interessados pelo tema ou envolvidos profissionalmente com ele. Essa prática iniciada na geração de Vagalume permaneceu viva (com Jota Efegê, Almirante, Lúcio Rangel, entre outros), solidificou-se

e desenvolveu-se nas décadas seguintes, formando destacado conjunto de acervos e análises da música popular. Esse núcleo durante muito tempo foi praticamente o único a contribuir para a compreensão da música urbana. Sem eles, provavelmente a reconstrução de parte da cultura do país pela música seria muito mais complicada ou quase impossível, ainda que a maior parte dessa produção tenha sido assinalada pelo tom biográfico, impressionista e apologético, fundado em paradigma historiográfico tradicional.

Essas restrições e embates culturais e políticos determinaram as limitações das fontes e da disponibilização dos acervos, impondo uma série interminável de dificuldades para aqueles que pretendiam (ou ainda pretendem) estudar a música popular urbana: os arquivos e discotecas públicas são raros e sobrevivem com muitas dificuldades, impedindo, na maioria das vezes, o acesso às fontes; são poucos os arquivos e bibliotecas organizadas de partituras, folhas avulsas, compilações sistemáticas e catalogações; as indústrias fonográfica e radiofônica não formaram seus próprios acervos de discos e CD's[6]; por isso, os registros de gravações de discos e programas radiofônicos se perderam ou estão nas mãos de colecionadores; não há quantificação e sistematização da produção fonográfica e muito menos da difusão de canções em espetáculos, nos meios eletrônicos etc. Carlos Sandroni, em seu mais recente trabalho, levanta essas antigas dificuldades, mas avalia que, felizmente, o esforço individual de aficionados e colecionadores preservou, nas suas coleções de discos, fragmentos do acervo musical do país.[7]

Todavia, essa é uma situação paradoxal que amplifica as dificuldades originais. A atitude desses colecionadores é notável e merece reconhecimento e agradecimento público, mas ao mesmo tempo recoloca e aprofunda o problema em diversos níveis. Em primeiro lugar, ela revela verdadeira privatização da memória (ainda que não propositada), uma vez que obras e arquivos — partes importantes de nossa história cultural coletiva — estão concentrados em mãos dos colecionadores e revelam gosto, universo cultural e seleção muito particulares. O desdobramento imediato dessa situação é a disponibilização e abertura dos acervos apenas aos "iniciados", determinando dupla seleção das fontes e pesquisadores. Além disso, nem sempre os acervos são bem preservados e organizados, pois geralmente os proprietários têm dificuldades em mantê-los, já que não recebem nenhum tipo de subsídio. Por fim, o acesso ao público nem sempre é fácil e depende da boa vontade e tempo dos cole-

cionadores (que, felizmente, de modo geral são bastante acessíveis).[8]

Esse quadro contraditório e angustiante se perpetua, uma vez que a preocupação das instituições públicas com esse tipo de acervo permanece muito rarefeita. Mesmo quando surge a iniciativa política nessa direção, ela continua gerando desconfianças. Os tradicionais colecionadores, por exemplo, preocupados com o futuro, preservação e unidade de seus acervos, não encontram interesse pela compra completa de suas coleções e receiam pela fragmentação ou diluição delas. Por outro lado, a compra integral das coleções não significa sua preservação, pois geralmente as instituições têm dificuldade administrativa e de continuidade política para organizá-las e mantê-las (como ocorre ainda hoje de modo sistemático com os acervos existentes no MIS do Rio de Janeiro e de São Paulo). Isso significa que muitas vezes o acesso às fontes para consulta e pesquisa se torna mais complicado do que nos arquivos particulares. Já nos antigos acervos públicos, os problemas podem ser ainda mais graves, colocando em risco as coleções, como é o caso da Discoteca Oneyda Alvarenga (originária da Discoteca Pública criada por Mário de Andrade), que, após circular por diversos espaços da administração municipal de São Paulo, se encontra no Centro Cultural de São Paulo em permanente condição de organização e manutenção, dificultando o acesso.[9]

Mais recentemente essa situação começou a sofrer relativa mudança com a criação de políticas mais sólidas e claras de produção de acervos e pesquisas. O Programa Petrobrás de Música, que visa a criar linha de patrocínio para a formação de acervos — além de outras políticas de apoio à preservação da memória musical —, e a ação do Instituto Moreira Salles, que criou junto com a empresa estatal o Centro de Referência de Música Brasileira, são exemplos bem sucedidos nesta direção. Inicialmente o IMS comprou, organizou e já disponibilizou ao público o acervo de Humberto Franceschi e está organizando o do historiador José Ramos Tinhorão. A coleção de Humberto Franceschi pode ser consultada na sede do CPRMB no Rio de Janeiro e está disponível para audição e consulta em endereço na internet (www.ims.com.br). Destino semelhante será dado ao acervo e biblioteca de José R. Tinhorão, sediados em São Paulo.

Já o Programa Petrobrás de Música pretende criar uma política permanente de reflexão e preservação da música brasileira. Alguns de seus princípios gerais apontam tanto para a criação de acervos vivos da memória musical do país, como para o diálogo permanente en-

tre passado-presente.[10] Assim, pretende apoiar a revitalização, preservação e disponibilização de acervos públicos e privados (numa perspectiva "retrospectiva") e, ao mesmo tempo, o registro por meio de edição e gravação de manifestações musicais que não têm espaço no mercado (numa ação prospectiva). Essa dupla ação tem em vista a produção da pesquisa e também seu retorno à sociedade, para escapar do *embalsamento da cultura* (fato que geralmente ocorre com os acervos particulares).

É bom que se registre também que antes dessas iniciativas já havia importantes núcleos que sobreviveram bem à falta de apoio e às dificuldades institucionais de toda ordem. O setor de música da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e a Fonoteca da Fundação Joaquim Nabuco, criada em 1980[11], são bons exemplos entre as instituições públicas. No setor privado, a Revivendo e a *Collector's* há anos disponibilizam de maneira comercial e muito eficiente seus arquivos. As duas empresas comerciais surgiram nos anos 80 baseadas em acervos de colecionadores particulares (respectivamente Leon Barg e José Maria Manzo), mas também com o objetivo genérico "de resgatar e preservar a memória da música popular brasileira"[12].

A continuar nesse ritmo de mudanças e ações envolvendo arquivos, fontes e documentação, o estímulo à produção de pesquisas em torno da música popular tenderá a acelerar, desfazendo o hiato original e aproximando definitivamente Mário de Andrade e Vagalume. No circuito dos historiadores de ofício, por exemplo, as pesquisas de temas relacionados direta ou indiretamente à música e à canção popular urbana têm se multiplicado. Claro que as transformações teóricas das últimas décadas, as novas concepções de material documental e a prática renovada do historiador permitiram a incorporação de novas linguagens pela História, entre elas a música. Apesar dos evidentes avanços, as potencialidades que as relações entre História e música podem oferecer, para a construção do conhecimento histórico, ainda são campos pouco explorados e discutidos pela historiografia, especialmente os temas ligados à música popular. Provavelmente as ações relativas à preservação e disponibilização das fontes e acervos darão novo ânimo aos historiadores e demais pesquisadores, incentivando, sobretudo, novas temáticas, problematizações e interpretações. Porém, na verdade, a única certeza que resta desta trajetória iniciada no começo do século XX é o sentido / a condição realista — às vezes cruel! — que se revela no alerta do historiador francês Marc Bloch: os documentos não sur-

gem por "mágicas" e sua presença ou ausência em arquivos e bibliotecas dependem "de causas humanas".[13]

1 ANDRADE, Mário de. "A música e a canção populares no Brasil". In: *Ensaios sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962, p. 163 e 167.

2 Idem. *Pequena história da música*. 9ª ed. São Paulo: Martins, 1980, p. 193.

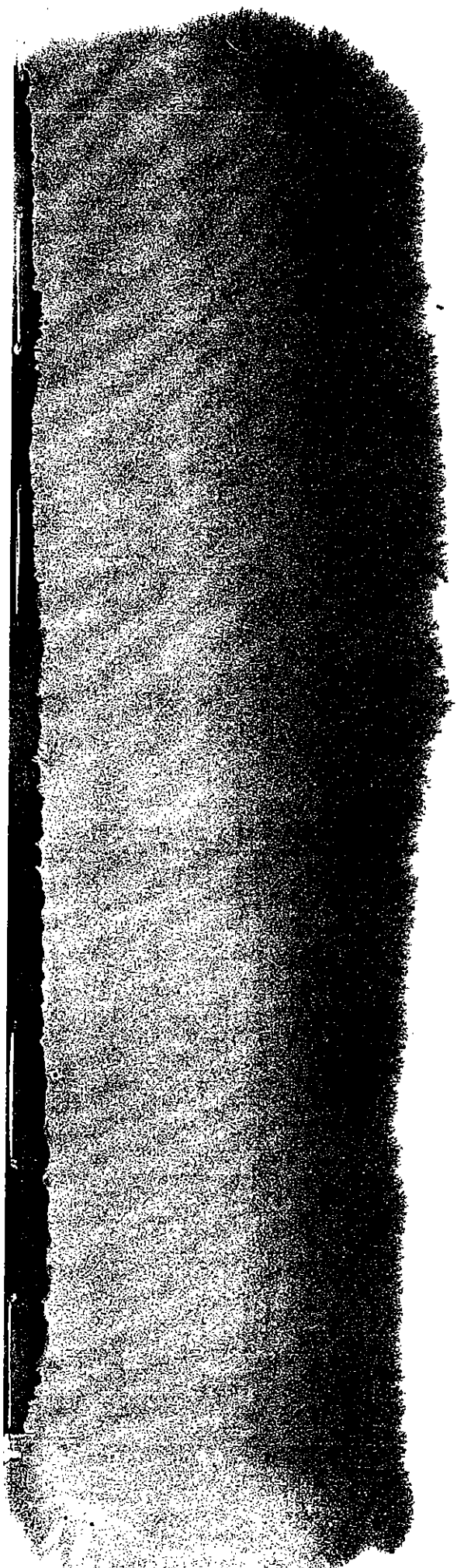
3 Francisco Guimarães (Vagalume. 1875 — RJ — 1946/47): mestiço, filho de família pobre, o apelido surgiu da coluna que escrevia no *Jornal do Brasil* e n'*A Tribuna* sobre fatos policiais, a boêmia, o carnaval e música popular. João Ferreira Gomes (Jota Efegê. 1902 — RJ — 1987): no final dos anos 20 começou a fazer crônica carnavalesca em jornais e revistas, tornando-se um dos maiores cronistas da música popular do período.

4 GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). *Na roda do samba*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Funarte, p. 19-20. (MPB reedições)

5 Ibidem, p. 237.

6 Na década de 60, Edigar de Alencar já reclamava e alertava para essa situação ao indicar que "ao que parece, nunca houve por parte das gravadoras o propósito alto de colaborar na fixação de pormenores essenciais ao levantamento da história musical do Brasil". *Nosso Sinhô do Samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 172.

7 SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Ed. UFRJ / Zahar, 2001, p. 187.

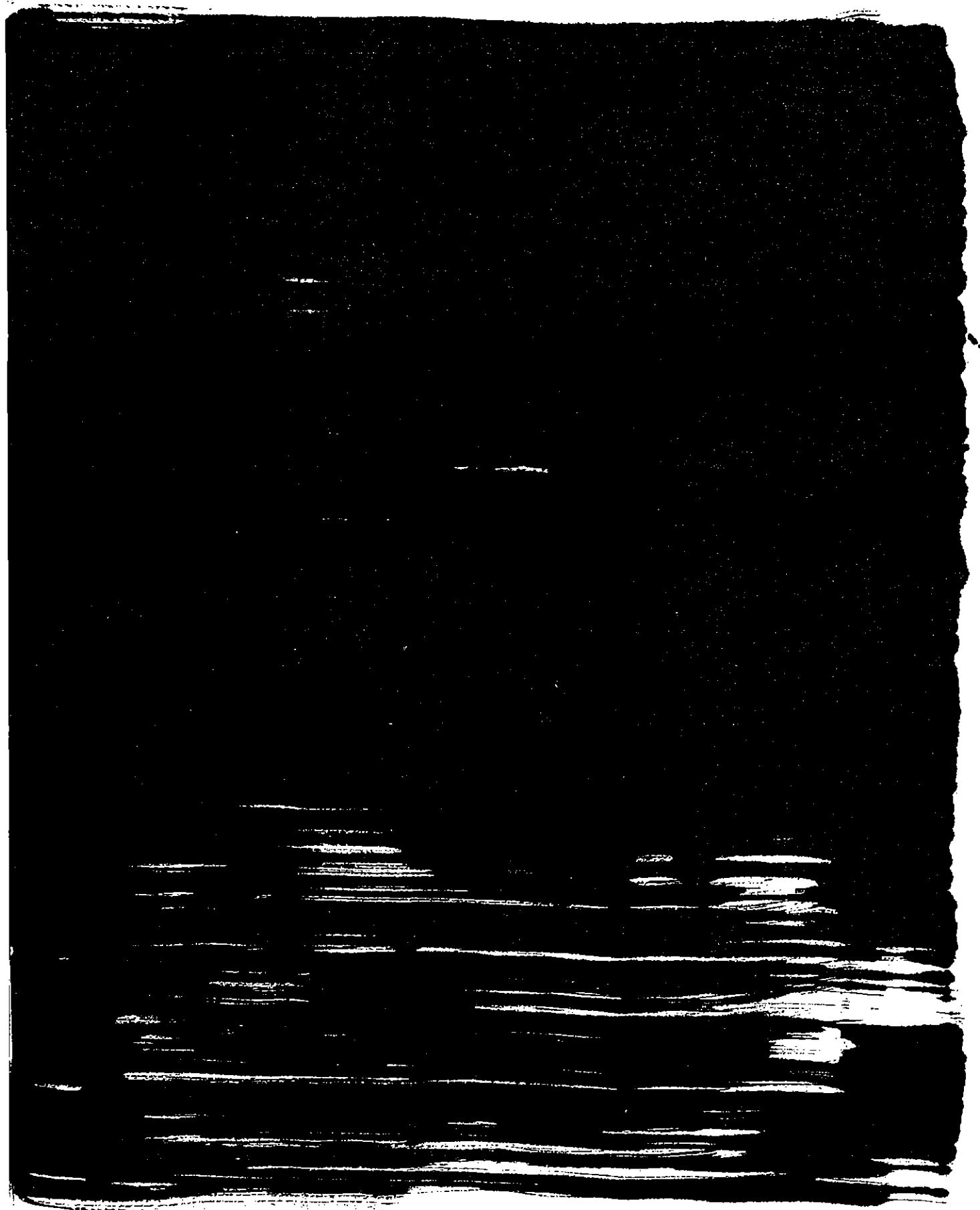
8 Até muito recentemente a situação dos acervos particulares de Ronoel Simões, Padre Jaime Diniz, Ary Vasconcelos, Miguel A de Azevedo (Nirez) e de Luiz Antonio de Almeida era bastante difícil e precária. Apesar da "boa vontade" de Nirez, ele afirma que teve que "restringir o acesso a apenas alguns estudantes porque não tenho recursos para manter um museu". (*Carta Capital*, p. 17, 17.10.2001). Aliás, o acervo do colecionador nordestino recentemente recebeu verba do Programa Petrobrás de Música, para manutenção, digitalização e disponibilização.

9 Ver MACHADO, Cacá. Acervos vivos, memória precária. *Reportagem. Revista da oficina de informações*, ano IV, n. 38, p. 40-2, nov. de 2002. Atualmente o acervo está sendo digitalizado também com apoio do Programa da Petrobrás de Música.

10 In: www.petrobras.com.br / musica

11 Informações básicas podem ser encontradas no endereço www.fundaj.gov.br / isis / disco.html

12 *A Collector's* desde 1991 tem acordo com o MIS-RJ, apresentando também parte de seu acervo. Os acervos podem ser consultados nos endereços www.collectors.com.br e www.revivendomusicas.com.br

13 BLOCH, Marc. *Introdução à História*. 5ª ed. Sintra: Coleção Europa-América, s/d, p. 65-6.

José Geraldo Vinci de Moraes é professor do Departamento de História da FFLCH-USP

Exaltação aos Inventores

Tiro minha cartola, reverente
Pro galhardo bahiano assaz valente
Dos batutas exalto o som e o dom
De dongaroto e do menino bom
Babo pela magnífica, divina
E notável pequena linda flor
Devoto de Gonzaga e do divino
Eu rendo graças ao nosso sinhô

Bebo na fonte de cascata e cascatinha
De ribeiro e riachão
Colho do fruto benedito de oliveiras
De pereira, de moreiras
De carvalho e jamelão
Devoro jararaca e ratinho
Mordo a carmen de peixoto
Lobos e martins
Degluto batatinha e gordurinha
Como clementina
Chupo amorim
Tomo cachaça e fumo charutinho
Baixa um caboclinho
Danço ao wil-som do pandeiro
Do bandolim, viola e cavaquinho
Baixa um rouxinol
E por fim um seresteiro
Então qual um joão-de-barro, um ás
De um bando de tangarás
Ou como quem também se sabe um sabiá
Canto lalá, lalá, lalá, lalá!

Cantando o "nobre lobo" Ataulfo
"O poderoso" Ciro, "o valoroso" Ary
Mirando la Miranda, a "admirável"
E ao canto da "cigarra" Aracy
Subi lau-rindo a voz-do-morro num capiba
Do "montanhês" Orestes celestino
Roland-o morro abaixo, de-cay-mmi
No "vale d'ouro" Dorival marino

E como num filme:

O ar da aurora hum(ber)tei-cheira a (noel)rosa
Orl-ando (e silvo) por um la-marçal barroso
Por vales e por lagos encantados
Por mários nunca dantas navegados
E escuto o velho lupus ulular
Ao luar tão cândido
Seu cântico mansueto pelo ar
Junto-me kéti-nho ao bando
Dos namorados da lua
E tomo um banho de lua
De luz e de inspiração
A estrela dalva sobre o ab-ismael
Nos en-candeia no blecaute da amplidão
Entre os anjos do inferno e os diabos do céu
Vivo dos prazeres
E dolores da paixão
Re-cito Lamartine pra de-déo
Enfim sou um Catulo da canção

Descendente de príncipe e princesa
De reis e rainhas
De preferidas e personalíssimas
De vermelho brancura e zé pretinho
De alvinho alvaiade e índio
Da tribo de bororó
Do clã dos cariocas da baiana
Cria de crioulos
Filho de Pernambuco e Bahia
Parente de americano
Sob a guarda de custódio
E as ordens do comandante
Do exército de sargento
E da armada de almirante
Canto aqui meus inventores
Que eu elegi pra meus antecessores
À deles eu juntei a minha voz
E deles fiz meus pais e meus avós

— Uma hora acaba
Tudo que começa
— Então vamos nelson
Que é bom à beça

Carlos Rennó

[Lista das referências]

Tiro minha cartola (1), reverente
Pro galhardo (2) bahiano (3) assaz valente (4)
Dos batutas (5) exalto o som e o dom
De um dongaroto (6) e do menino bom (7)
Babo (8) pela magnífica divina (9)
E notável pequena (10) linda flor (11)
Devoto de Gonzaga (12) e do divino (13)
Eu rendo graças ao nosso Sinhô (14)

Bebo na fonte de cascata (15) e cascatinha (16)
De ribeiro (17) e riachão (18)
Colho do fruto benedito (19) de oliveiras (20)
De pereira (21), de moreiras (22)
De carvalho (23) e jamelão (24)
Devoro jararaca (25) e ratinho (26)
Mordo a carmen (27) de peixoto (28)
Lobos (29) e martins (30)
Degluto batatinha (31) e gordurinha (32)
Como clementina (33)
Chupo amorim (34)
Tomo cachaça (35) e fumo charutinho (36)
Baixa um caboclinho (37)
Danço ao wil-som (38) do pandeiro (39)
Do bandolim (40), viola (41) e cavaquinho (42)
Baixa um rouxinol (43)
E por fim um seresteiro (44)
Então qual um joão-de-barro (45), um ás (46)
De um bando de tangarás (47)
Ou como quem também se sabe um sabiá
Canto lalá, lalá, lalá, lalá! (48)

Cantando o "nobre lobo" (49) Ataulfo
"O poderoso" (50) Ciro; "o valoroso" (51) Ary
Mirando la Miranda a "admirável" (52)
E ao canto da "cigarra" (53) Aracy
Subi lau-rindo (54) a voz-do-morro (55) num capiba (56)
Do "montanhês" (57) Orestes celestino (58)
Roland-o (59) morro abaixo de-cay-mmi (60)
No "vale d'ouro" (61) Dorival marino (62)

E como num filme (115):
O ar da aurora (63) hum(ber)tei-cheira (64) a (noel)rosa (65)
Orl-ando (e silvo) (66) por um la-marçal (67) barroso (68)
Por vales (69) e por lagos (70) encantados
Por mários (71) nunca dantas (72) navegados
E escuto o velho lupus (73) ulular
Ao luar tão cândido (74)
Seu cântico mansueto (75) pelo ar
Junto-me kéti-nho (76) ao bando
Dos namorados da lua (77) (78)
E tomo um banho de lua (79)
De luz e de inspiração
A estrela dalva (80) sobre o ab-ismael (81)
Nos en-candeia (82) no blecaute (83) da amplidão
Entre os anjos do inferno (84) e os diabos do céu (85)
Vivo dos prazeres (86)
E dolores (87) da paixão (88)
Re-cito Lamartine (89) pra de-déo (90)
Encarno um Catulo (91) da canção

Descendente de príncipe (92) e princesa (93)
De reis (94) e rainhas (95)
De preferidas (96) e personalíssimas (97)
De vermelho (98) brancura (99) e zé pretinho (100)
De alvinho (101) alvaiade (102) e índio (103)
Da tribo de bororó (104)
Do clã dos cariocas (105) da baiana (106)
Cria de crioulos (107)
Filho de Pernambuco (108) e Bahia (109)
Parente de americano (110)

Sob a guarda de custódio (111)
E as ordens do comandante (112)
Do exército de sargento (113)
E da armada de almirante (114)
Canto aqui meus inventores
Que eu elegi pra meus antecessores
À deles eu juntei a minha voz
E deles fiz meus pais e meus avós

– Uma hora acaba
Tudo que começa
– Então vamos nelson (116)
Que é bom à beça

1. *Cartola*
2. *Carlos Galhardo*
3. *Bahiano (que lançou "Pelo Telefone")*
4. *Assis Valente*
5. *Os Oito Batutas*
6. *Donga (donga quer dizer menino) e Garoto*
7. *Pixinguinha (também chamado de Pizindim, que quer dizer "menino bom")*
8. *Lamartine Babo*
9. *Elizete Cardoso (a magnífica, a divina)*
10. *Carmen Miranda*
11. *Aracy Cortes*
12. *Luiz Gonzaga (Gonzaga: são Gonzaga)*
13. *Cartola*
14. *Sinhô*
15. *Jota Cascata*
16. *Cascatinha*
17. *Alberto Ribeiro*
18. *Riachão*
19. *Benedito Lacerda*
20. *Aluísio, Angelino, Dalva, Mylton, Paulo Beijamin (Paulo da Portela) e Silas de Oliveira*
21. *Geraldo Pereira*
22. *Adelino e Bucy Moreira, Moreira da Silva*
23. *Joubert de Carvalho*
24. *Jamelão*
25. *Jararaca*
26. *Ratinho*
27. *Carmen Miranda*
28. *Luiz Peixoto*
29. *Ary, Fernando e Haroldo Lobo*
30. *Herivelto e Roberto Martins*
31. *Batatinha*
32. *Gordurinha*
33. *Clementina de Jesus (clementina é fruta)*
34. *Jair Amorim (amorim é fruta)*
35. *Carlos Cachaça*
36. *Adoniran Barbosa*
37. *Sílvio Caldas*
38. *Wilson Batista*
39. *Jackson do Pandeiro*
40. *Jacó do Bandolim*
41. *Chico Viola e Mano Décio da Viola*
42. *Nelson Cavaquinho*
43. *Dalva de Oliveira*
44. *Sílvio Caldas*
45. *João de Barro (Braguinha)*
46. *Quatro Ases e um Coringa*
47. *Bando de Tangarás (do qual faziam parte João de Barro, Noel Rosa, Almirante e Alvinho)*
48. *Lamartine Babo*
49. *Ataulfo (Alves) significa "nobre lobo"*
50. *Ciro (Monteiro) significa "o poderoso"*
51. *Ary (Barroso) significa "o valoroso"*

52. Miranda (Carmen) significa "admirável"
53. Aracy (de Almeida) significa "cigarra"
54. Laurindo de Almeida
55. A Voz do Morro (conjunto)
56. Capiba (capiba é um jumento)
57. Orestes (Barbosa) significa "montanhês"
58. Vicente Celestino
59. Nuno Roland
60. Dorival Caymmi
61. Dorival (Caymmi) significa "vale d'ouro"
62. Marino Pinto
63. Aurora Miranda
64. Humberto Teixeira
65. Noel Rosa
66. Orlando Silva
67. Armando Marçal
68. Ary e Inezita Barroso
69. João do Vale
70. Mário Lago
71. Mário Lago, Mário Reis
72. Zé Dantas
73. Lupicínio Rodrigues, o velho Lupe
(lupe, lobo — lupus*)*
74. Cândido das Neves
75. Monsueto Menezes
76. Zé Kéti
77. Namorados da Lua
78. Bando da Lua
79. Luiz Gonzaga
80. Dalva de Oliveira
81. Ismael Silva
82. Candeia
83. Blecaute
84. Anjos do Inferno
85. Diabos do Céu
86. Heitor dos Prazeres
87. Dolores Duran
88. Catulo da PaixãoCearense
89. Lamartine Babo (Lamartine: poeta francês)
90. Déo
91. Catulo da Paixão Cearense (Catulo: poeta latino)
92. Roberto Silva, o príncipe do samba
93. Marília Batista, a princesa do microfone
94. Mário Reis, Dilermando Reis e os reis: da voz, Francisco Alves; do baião, Luiz Gonzaga; do samba, Sinhô; do rádio, Nelson Gonçalves
95. Carmélia Alves, a rainha do baião, e as rainhas do rádio: Linda e Dircinha Batista, Marlene etc.
96. Marlene (a preferida da marinha) e Emilinha Borba (a preferida da aeronáutica)
97. Isaurinha Garcia
98. Alcyr Pires Vermelho
99. Brancura
100. Zé Pretinho
101. Alvinho
102. Alvaiade
103. Índio (Cândido das Neves)
104. Bororó
105. Os Cariocas
106. João da Baiana
107. Cinco Crioulos
108. João Pernambuco
109. Xisto Bahia
110. Luiz Americano
111. Custódio Mesquita (custódio é anjo da guarda)
112. Monsueto Menezes
113. Nelson Sargento
114. Almirante
115. Geraldo Filme
116. Nelson Gonçalves, Nelson Cavaquinho, Nelson Ferreira e Nelson Sargento

ARQUEOLOGIA DA VIOLÊNCIA Pierre Clastres

A CADEIA SECRETA Franklin de Mattos

CORAÇÃO PARTIDO Davi Arrigucci Jr.

A INCONSTÂNCIA DA ALMA SELVAGEM Eduardo Viveiros de Castro

O OLHAR E A CENA Ismail Xavier

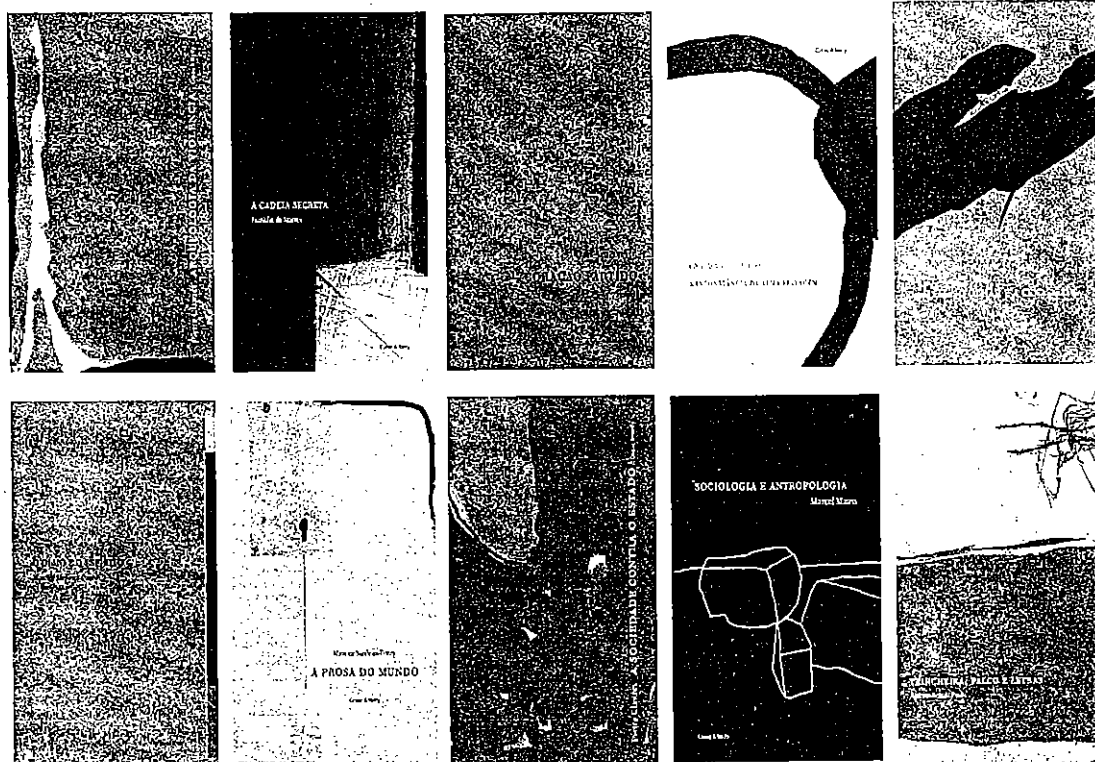
O OLHO E O ESPÍRITO Maurice Merleau-Ponty

A PROSA DO MUNDO Maurice Merleau-Ponty

A SOCIEDADE CONTRA O ESTADO Pierre Clastres

SOCIOLOGIA E ANTROPOLOGIA Marcel Mauss

TRINCHEIRA, PALCO E LETRAS Antonio Arnoni Prado

COLEÇÃO ENSAIOS

Próximos lançamentos

A DINÂMICA DA CULTURA Eunice Ribeiro Durham

ADIVINHADORES D'ÁGUA Eduardo Escorel

EXPERIÊNCIA CRÍTICA Ronaldo Brito

MÁRIO PEDROSA — ITINERÁRIO CRÍTICO Otília Arantes

COSACNAIFY

Aos colaboradores

Trabalhos para esta revista podem ser enviados para:
Teresa revista de Literatura Brasileira
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Av. Prof. Luciano Gualberto, 403 — Cidade Universitária
São Paulo SP Brasil 05508-900
Tel. Fax. [55 11] 3091.4840 e-mail: teresalb@edu.usp.br

Todos os trabalhos deverão ser inéditos e vir acompanhados de resumo de no máximo 5 linhas e 3 palavras-chave (se possível enviar também *abstract* e *keywords*). Pede-se que o autor encaminhe uma breve nota biográfica indicando o seu nome completo, local em que leciona e/ ou pesquisa, sua área de atuação e principais publicações. Deve ser enviada uma cópia impressa e outra em disquete na seguinte configuração: *Windows 95* ou superior, fonte *Times*, corpo 12 e espaço 1,5. Para citações fora do texto reduzir para corpo 11. Palavras estrangeiras e destacadas devem vir grafadas em itálico. Os textos ainda podem ser encaminhados por e-mail, seguindo as mesmas formatações. Os trabalhos encaminhados serão submetidos à aprovação dos membros da Comissão Editorial.
A revista não se compromete a devolver os originais recebidos.

Texto da capa "Cadê Tereza", Jorge Ben Jor
Preparação André Luis Rodrigues, Ieda Lebensztayn, Maria Claudete S. de Oliveira, Salete Therezinha de A. Silva.
Revisão e digitação André Luis Rodrigues, Anita de Moraes, Eliane Jacqueline Mattalia, Ieda Lebensztayn, José Mucinho, Maria Claudete S. de Oliveira, Salete Therezinha de A. Silva.
Revisão das provas André Luis Rodrigues, Eliane Jacqueline Mattalia, Ieda Lebensztayn, Maria Claudete S. de Oliveira, Salete Therezinha de A. Silva.
Projeto gráfico Elaine Ramos
Editoração Flavio Peralta (Estúdio O.L.M.)
Ilustrações Célia Euvaldo
Papel Paperfect, 90 g/m²
Tiragem 2.000
Impressão Gráfica Prol

Endereço para correspondência
Address for correspondence
Av. Prof. Luciano Gualberto, 403 — Cidade Universitária
São Paulo SP Brasil 05508-900
Tel. Fax. [55 11] 3091.4840
e-mail: teresalb@edu.usp.br

Solicita-se permuta *Exchange desired*

Distribuição
Editora 34
R. Hungria, 592
São Paulo SP Brasil 01455-000
Tel. Fax. [55 11] 3816.6777
e-mail: editora34@uol.com.br